



LÉLIO

La lettre de l'AnHB

Suivi des *Bonnes Feuilles* n° 7

N° 27 – juillet 2012

ISSN 1760-9127

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

(George Sand, *La Marquise*)

LÉLIO

Sommaire

<i>Disparition : Lucile Duc</i>		3
<i>Festival Berlioz 2012</i>		4
<i>Comptes rendus de concerts</i>		
<i>Auber, La Muette de Portici</i>	Gérard CONDÉ	5
<i>Les Huguenots de Meyerbeer à Strasbourg</i>	Gérard CONDÉ	7
<i>Médée de Cherubini à la Monnaie</i>	Steve BRAEM	9
<i>Tribune</i>		
	Claude MOUCHET	12
<i>Compte rendu bibliographique</i>		15
<i>À propos du livre d'Erik Baeck :</i> <i>André Cluytens, itinéraire d'un chef d'orchestre</i>		
	Dominique CATTEAU	15
<i>Aux origines du décor de Ciceri pour l'acte V de</i> La Muette de Portici		
	Alain REYNAUD	19

<i>Discographie</i>	Alain REYNAUD	23
<i>Vidéographie</i>	Alain REYNAUD	30
<i>Bibliographie</i>	Alain REYNAUD	32
<i>Colloque « Le grand-opéra : un genre et un modèle »</i>	Alain REYNAUD	38
<i>Divers</i>	Alain REYNAUD	39
<i>Patrimoine musical en France</i>	Alain REYNAUD	42

Disparition

Lucile Duc
(1921-2012)

Membre associé du Conseil d'administration de l'Association nationale Hector Berlioz, Lucile Duc s'est éteinte à Grenoble, à l'âge de 90 ans.

Née à La Côte-Saint-André, elle était entrée au *Petit Dauphinois*, en 1942, à l'âge de 21 ans, puis, en 1945, au *Dauphiné libéré*, lors de la fondation du quotidien. Successivement sténodactylo de presse, puis journaliste et grand reporter, elle fut notamment en charge de la rubrique artistique.

Chevalier des arts et des lettres, Lucile Duc est l'auteur de *Le Musée de Grenoble. Itinéraires de passions* (Éditions Artes-Publialp, 1994).

L'AnHB perd une femme de cœur, d'une droiture parfaite. Esprit de grande ouverture, débordant d'idées, Lucile Duc s'enthousiasma volontiers pour nos projets, qu'elle soutint avec une fermeté non dénuée d'humour. L'Association témoigne à sa mémoire reconnaissance et gratitude.

AR

Précisions

L'auteur de la traduction de l'article publié dans le dernier *Bulletin de liaison* sous le titre « La prophétie du sacré chez Hector Berlioz » est Madame Polard.

Dans le même *Bulletin* ne figurent pas les noms de MM. Jean Gueirard, contrôleur aux comptes, Lucien Chamard-Bois et Jacques Chambreuil, assurant conjointement le secrétariat de La Côte-Saint-André. Nous prions nos amis de bien vouloir excuser cette omission.

Festival Berlioz 2012

23 août : *Le Carnaval romain, Les Nuits d'été, Symphonie fantastique*

24 août *Ouverture du Corsaire*

26 août : *Grande Symphonie funèbre et triomphale*

30 août : *Grand Ouverture de Benvenuto Cellini, Cléopâtre*

31 août : *Harold en Italie*

1^{er} septembre : *Roméo et Juliette*

2 septembre : *Grande Messe des morts (Requiem)*

Comptes rendus de concerts

Auber, *La Muette de Portici*

Théâtre de l'Opéra Comique (11 avril 2012)

À la différence de Wagner, qui a laissé sur *La Muette de Portici* des pages enthousiastes, soulignant le caractère novateur de l'ouvrage, tant par la conduite dramatique que par le rôle actif du chœur, Berlioz s'est montré plutôt avare d'éloges. Il aurait pu reconnaître, dans les pantomimes du rôle-titre, une application du genre instrumental expressif. Mais, dans son article *Sur la musique classique et la musique romantique* (*Le Correspondant* du 22 octobre 1830), où il en développe le principe, on chercherait en vain une allusion à Auber. Ce dernier l'avait pourtant soutenu dans le jury du prix de Rome et l'avait recommandé au directeur de l'Opéra pour la commande d'un ballet sur *Faust...* Berlioz s'est contenté d'envoyer à sa sœur Nanci « la charmante barcarolle de *La Muette* » en confiant un an plus tard à sa mère (le 10 mai 1829) : « J'ai un appui de plus à la section de musique, c'est *Auber*, qui vient d'être nommé en remplacement de Gossec. Je suis très bien avec lui, bien que je déteste cordialement le genre dans lequel il écrit, il me veut beaucoup de bien, et je sais qu'il a de moi l'opinion la plus favorable. »

Que s'est-il passé entre temps ? Auber avait eu l'imprudence de conseiller à son protégé, pour remporter le prix de Rome, de « faire des cantates *comme on fait une symphonie*, sans égard pour l'expression des paroles », un avis que Berlioz avait peut-être suivi trop à contre-cœur en composant *Sardanapale*. Il est vrai aussi que la musique de *La Muette*, tout inspirée qu'elle soit, pâlit un peu à côté de *La Révolution grecque*, et qu'il avait le droit de se montrer exigeant ; à l'inverse de Wagner, Berlioz préférera *Guillaume Tell*.

La Muette de Portici n'avait plus été représentée à Paris depuis 1882. La reprise, salle Favart, s'inscrit dans le mouvement de redécouverte des grands succès du répertoire lyrique français dont la célébrité se borne désormais à une notice dans les dictionnaires. Le succès relatif de cette coproduction avec le Théâtre Royal de La Monnaie et le Palazzetto Bru Zane-Centre de musique romantique française souligne à quel point la sensibilité moderne est éloignée de

certains codes musicaux ou dramatiques mais, surtout, met l'accent sur la difficulté de renouer les fils de l'insaisissable crédibilité sans laquelle un opéra reste lettre morte.

Cette production a le grand mérite de prendre au sérieux la gageure d'une résurrection ; mais les insuffisances de la réalisation sont si saillantes au premier acte qu'elles ont beaucoup pesé sur l'appréciation de la suite où elles s'atténuent beaucoup. Outre le minimalisme dérisoire des éléments de décors (des portes symbolisant le seuil entre le monde des puissants et celui des pauvres ! un lustre pour les uns, une ampoule au bout d'un fil pour les autres), le parti pris de la metteuse en scène, Emma Dante, de traiter les nobles, Alphonse et Elvire, comme des marionnettes exsangues en accord avec la caricature (costumes et direction d'acteurs) de la cour du vice-roi de Naples, est aggravé par le fait que la voix du ténor (Maxim Mironov) ne possède ni l'éclat ni la chaleur communicative qui rendraient au moins son désespoir touchant et que, si Eglise Guttierrez mène son grand air avec beaucoup de musicalité, elle ne suscite pas l'enthousiasme unanime que la salle réservera bien plus tard à la *Berceuse* de Masaniello sublimement chantée par Michael Spyres.

Dès lors l'irruption d'une Fenella hystérique prend un relief excessif et l'on regrette que la présence scénique assez exceptionnelle d'Elena Borgogni s'émousse dans une répétitivité contreproductive. En revanche, ses joutes violentes avec les dix acteurs-danseurs qui incarnent les soldats confèrent aux trois numéros de ballet une portée inattendue.

Les choses s'arrangent à l'acte II avec l'entrée en scène de Michael Spyres qui possède les Ré graves soutenus qu'exige la *Barcarolle* et use, à l'aigu, de la voix mixte, du falsetto et de la voix de poitrine avec un à propos remarquable. Quand Laurent Alvaro (Pietro) se joint à lui pour le duo « Amour sacré de la Patrie » la représentation commence à prendre un vrai relief dramatique dont la belle *Prière* chorale de l'acte III sera le point culminant : la scène se transforme soudain en un champ de carnage que Fenella parcourt lentement en fermant les yeux des soldats dénudés qui gisent sur le sol, massacrés par la foule.

Après l'intense monologue de Masaniello consterné par les débordements sanguinaires, la magie de la *Berceuse* offre un moment de grâce suspendue. Au dernier acte, la tension ne faiblit pas avec la scène de la folie si pathétique et le suicide de Fenella qui, dissimulé par un immense ruban rouge (ultime mutation

de l'écharpe rouge, cadeau d'Alphonse dont elle ne peut se séparer), la transforme en image d'ex-voto napolitain.

Dans l'ensemble, la direction de Patrick Davin, à la tête de l'Orchestre du théâtre Royal de La Monnaie, rend justice aux exigences de la partition dans son extrême diversité et, ne craignons pas de l'affirmer, dans sa beauté. Mais si on se rapporte aux indications métronomiques d'Auber pour les passages vifs (que Thomas Fulton respecte, avec trop de sécheresse seulement, dans l'enregistrement EMI) le rythme pourrait parfois être plus serré. Les coupures se limitent, sauf erreur, au récitatif qui suit la première scène de l'acte III et au prélude de l'acte V.

Gérard CONDÉ

***Les Huguenots* de Meyerbeer à Strasbourg (28 mars)**

Joués à satiété, et plus souvent défigurés que respectés ¹, mutilés au fil d'un siècle de reprises, les opéras de Meyerbeer ont fini par lasser le public. Accusés d'avoir barré la route aux ouvrages de Wagner et de Berlioz, ils leur ont cédé la place sans coup férir. La coproduction du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles (en juin 2011, dont Claude Mouchet a rendu compte dans le *Lélio* n° 26) et de l'Opéra national du Rhin (en mars 2012) n'est pas la première tentative récente de redonner aux *Huguenots* la place qui leur revient mais, outre son recours à l'édition critique en voie d'achèvement, elle a le mérite de la quasi intégralité augmentée du *Rondeau* du Page (n° 8 bis « Non, vous n'avez jamais, je gage ») et du *Choral* de Marcel (n° 17 bis : « Veille sur nous, grand Dieu du Ciel ») qui n'a jamais dû être chanté auparavant.

En tout, quatre heures de musique dont les qualités d'invention se révèlent pleinement quand l'interprétation leur rend ainsi justice. On comprend mieux, alors l'enthousiasme que Berlioz exprima, lorsque la parution de la partition

1 À en juger par l'article de Berlioz « De l'instrumentation de *Robert le Diable* » paru le 12 juillet 1835 dans la *Gazette musicale de Paris* où il conseille à Meyerbeer de ne jamais s'aventurer à aller écouter son ouvrage en province.

piano-chant permit d'en évoquer précisément les détails, dans son article du *Journal des débats* du 10 novembre 1836. Dans son *Grand Traité d'instrumentation*, il cite notamment en exemple l'effet inédit de la viole d'amour dans la *Romance* de Raoul, des traits de bassons dans la scène des baigneuses, de l'association des timbales au tambour pour le crescendo de la *bénédiction des poignards*, des interventions du cor anglais dans le *Grand duo*, des alliages de timbres pour mettre en valeur la cloche du massacre... Sans doute peut-on regretter des inégalités d'inspiration et des longueurs si l'on ne considère que la marche de l'action. Mais les coupures habituelles sont si nuisibles à la progression dramatique qu'on doit conclure que la faveur d'assister à la représentation d'un ouvrage de cette envergure mérite bien un effort de patience.

La mise en scène d'Olivier Py ne prétend pas à la reconstitution historique même si les lustres laissés en veilleuse dans la salle et un rang de lampes sur le devant de la scène, évoquaient les conditions d'époque. Peu d'éclairage par les cintres, donc, ce qui, évitant le recours aux halogènes à ventilation bruyante, offre à l'oreille une absence totale de bruit de fond ce qui est devenu un luxe à l'opéra alors que le silence devrait être la règle.

Avec une certaine liberté (décor unique de façades mouvantes, costumes d'époques différentes selon les religions, présence muette de Catherine de Médicis, d'un évêque, d'Henri IV, allusion aux rafles des Juifs), la mise en scène fait valoir à juste titre les facettes complémentaires de l'œuvre : sentimentale, anecdotique, religieuse, amoureuse, fanatique et érotique. Ainsi les bohémiennes à peines voilées et les baigneuses nues qui s'ébattent dans le bassin évoquent la réponse de Meyerbeer à Wagner insinuant que la mise en scène des baigneuses n'allait pas avec la musique : « Oui, M. Wagner, mais tout le monde n'a pas votre imagination »².

Il y a bien quelques excès : la violence de l'accueil de Raoul chez le comte de Nevers, les ébats de Marguerite et de Raoul, l'agression de Marcel contre l'évêque. Mais jamais à contre-sens. Ainsi le fracas des croix de bois frappées contre une plaque métallique pour évoquer les décharges d'arquebuses au dernier acte est d'une éloquence irrésistible. D'une façon générale, la direction d'acteurs épouse le rythme musical et habite les ritournelles ou les reprises pour éviter les temps morts.

Marc Minkowski, à l'origine de cette reprise qu'il avait dirigée à Bruxelles, cédait la baguette, pour les représentations de l'Opéra du Rhin à Daniele Callegari. À défaut de pouvoir établir une comparaison, on soulignera

2. *Journal* de Cosima Wagner, 11 décembre 1878.

l'exceptionnelle tenue d'un plateau que l'orchestre, maintenu dans des nuances exactes, ne couvrait jamais. La distribution était différente, sauf Mireille Delunsch dont les qualités ne correspondent qu'en partie au rôle de Valentine et Philippe Rouillon cinglant à souhait, au contraire, en Saint-Bris.

Le ténor américain Gregory Kunde qui, outre Benvenuto, Faust et Énée, a chanté Georges Brown, Arnold, Titus, Idoménée, Poliuto, Polliones est évidemment le Raoul dont on pouvait rêver : vaillant et fin. La voix nette, chaude et puissante de Marc Barrard le désignait pour Nevers. Impeccable de virtuosité et de présence scénique, Laura Aikin réunit tous les charmes de la future Reine Margot ; son Page coquin, Catherine Deshayes, maîtrise une tessiture qui, dans le *Rondeau* ajouté pour l'Alboni, court du contre-Fa grave au contre-Ut aigu ! Existe-t-elle, cette basse formidable qui pourrait incarner Marcel ? Wojtek Smilek, dont la diction est moins parfaite que celle de ses partenaires, possède une belle voix de basse, mais il n'a pas la stature du rôle. La qualité des seconds rôles et des chœurs renforcés (une soixantaine de chanteurs) contribuent à la puissance d'une impression d'ensemble qu'on n'est pas prêt d'oublier.

Gérard CONDÉ

Médée : de la tragédie au psychodrame

***Médée*, de Luigi Cherubini (1797)**

Septembre 2011 - Théâtre de la Monnaie (Bruxelles)

Les Talens Lyriques (dir. Christophe Rousset)

Nadja Michael (Médée), Kurt Streit (Jason)

Médée est le principal opéra de Luigi Cherubini. Le livret est inspiré des tragédies d'Euripide et de Pierre Corneille. Il raconte l'histoire de la sorcière Médée, répudiée et humiliée par Jason, qui se venge en empoisonnant Dircé, la nouvelle épouse de Jason, et en égorgeant ses propres enfants. La tragédie s'achève par un anéantissement général.

La musique de Cherubini, très expressive, se situe dans le prolongement de Gluck. Dans cet opéra, la folie de Médée, ses hésitations, ses délires, son inébranlable résolution, sont très bien rendus, tant par la musique que par le livret. L'ouverture, nerveuse, haletante, enclenche la mécanique irréversible de la

tragédie. Cherubini utilise les instruments de l'orchestre avec beaucoup de talent. Dans l'air « Hymen, viens dissiper une vaine frayeur » (acte I, scène 1), une flûte insouciant accompagnée Dircé dans son espoir inutile. La mélancolie de Nérès, dans l'air « Ah ! Nos peines sont communes ! » (acte II, scène 4), est quant à elle fort bien soulignée par le basson. Les cordes graves colorent de noir le duo « Perfides ennemis » (acte I, scène 7) et l'air « Je suis Médée et je les laisse vivre » (acte III, scène 3). L'implacable vengeance de Médée s'y révèle avec une effroyable puissance. Le finale, incendiaire, est comme une course folle après le crime atroce de Médée.

Médée avait déjà été produite par la Monnaie au printemps 2008. Elle est produite à nouveau en septembre 2011, dans le cadre de la Présidence polonaise du Conseil de l'Union Européenne, dans la même mise en scène du Polonais Krzysztof Warlikowski.

La production bénéficie de l'interprétation énergique et aiguisée des Talens Lyriques, sous la direction de Christophe Rousset. Dans le rôle de Médée, on retrouve la mezzo-soprano allemande Nadja Michael. Si musicalement les défauts sont perceptibles (peu de respect de la ligne mélodique, intonation parfois à contretemps), son jeu occupe toute la scène : elle est une Médée très convaincante. Le ténor allemand Kurt Streit est Jason. Il a une bonne diction française et sa voix porte. Peut-être force-t-il un peu la note à certains moments. Sa présence scénique est assez médiocre : Jason paraît constamment tétanisé par Médée. Le baryton-basse français Vincent Le Texier est Créon. S'il chante bien, sa présence en scène est maladroit. La soprano belge Hendrickje Van Kerckhove tient le rôle discret de Dircé. Quoique peu audible, son jeu est très émouvant. Les deux suivantes de Dircé, la soprano française Gaëlle Arquez et sa compatriote mezzo-soprano Anne-Fleur Inizan, interprètent leurs rôles avec une complicité évidente. Les chœurs de la Monnaie (direction : Stephen Betteridge), habilement intégrés dans la mise en scène, pallient les talents inégaux des chanteurs.

La mise en scène est très décevante. Avant le lever de rideau, les spectateurs patientent en regardant les images d'un mariage des années 1960, accompagnées de la musique pop de cette époque. Quand le rideau se lève et que l'opéra commence enfin, le contraste est brutal. Ce n'est pas le seul moment où l'oreille est froissée par des transitions abruptes. En effet, la continuité musicale est plusieurs fois interrompue : échos d'une boîte de nuit, bruitages, scènes silencieuses, etc. Les dialogues en alexandrins originaux ont été réécrits en prose par le metteur en scène. Conséquence : non seulement l'intégrité du style et du rythme du livret est brouillée, mais la vulgarité des nouveaux dialogues est telle

que les paroles chantées perdent de leur force, sans parler de l'affaissement très net de la tension dramatique.

Certaines trouvailles scéniques – la robe de mariée qui prend feu, la figuration des chœurs – font mouche. Mais la plupart font dans la surenchère : les adieux aux enfants, l'inaction de Jason, les délires de Médée sont soulignés de manière outrancière. D'autres détails encore embrouillent l'action : pourquoi Jason fait-il mine de se réconcilier avec Médée ? Pourquoi Créon embrasse-t-il Médée ? Pourquoi Médée apparaît-elle déguisée en diva de la *pop music* ? Réduire Médée à une junkie alcoolique déboulant dans une famille friquée limite considérablement la portée de l'œuvre. D'implacable, la vengeance de Médée devient hystérique. La tragédie classique se réduit à un drame glamour.

Les applaudissements, prêts à se libérer au dernier coup de timbale, ont dû être retenus pour voir Médée, le rideau tombé, allumer une cigarette, ranger ostensiblement les pyjamas de ses enfants et claquer la porte. Ce n'est qu'alors que le public a pu applaudir. La mise en scène avait donc le dernier mot sur la musique. Peut-être le metteur en scène voulait-il voler la vedette au compositeur et aux musiciens ?

Steve BRAEM

Tribune

La Damnation de Faust et la mise en scène

(suite à la Tribune amorcée il y a quelques années)

« J'admets une mise en scène pour la *Damnation* qui a quand même une structure très dramatique, mais avec beaucoup de conditions. » (M^{me} G. Simon, *Bulletin AnHB* N° 44 - Janvier 2010)

« Réglons d'abord l'inutile querelle : la *Damnation de Faust* d'Hector Berlioz est bien faite pour la scène. Et si l'on nous avance l'argument des conservateurs à savoir que l'ouvrage fut créé par Berlioz lui-même sous forme de concert, on peut rétorquer que rien ne précise que ce dernier ait voulu le maintenir sous forme d'oratorio. » (Guy Coutance, *Avant-Scène Opéra* N° 22 de 1979).

« En 1846, ... il compose la *Damnation de Faust*, légende dramatique qui n'est en rien un opéra, bien qu'elle ait souvent été mise en scène ». (Jacques Bonnaure, *Classica* N° 141 Avril 2012).

Ces extraits d'opinions concernant *la Damnation de Faust* et son éventuelle mise en scène montrent que tous les avis existent sur le sujet, que chacun peut défendre son opinion et que cette question fera éternellement débattre sans trouver une réponse définitive : tant mieux, la forme des compositions de Berlioz n'est-elle pas souvent inclassable ?

Je crois personnellement que sur ce sujet comme sur beaucoup d'autres, il ne faut pas être dogmatique.

Quant à moi, j'ai découvert l'art lyrique sur scène avec la *Damnation* au Théâtre Hérode Atticus d'Athènes, et je pense que mes souvenirs, que j'ai consignés par écrit tellement le spectacle m'avait marqué, ne seraient pas aussi vifs si cette production n'avait pas été mise en scène. J'ai donc découvert l'opéra sur scène avec un non-opéra : pas mal, non ?

Et je voudrais rebondir pour parler d'un autre sujet, un peu plus général mais qui est étroitement lié avec celui-ci :

L'opéra et la mise en scène

Que cherche un mélomane lorsqu'il va à l'Opéra ? Du plaisir, de l'émotion. Du plaisir auditif d'abord, venant de l'orchestre, des chœurs et des chanteurs, tous animés par un chef qui est au diapason de l'œuvre, telle que notre mélomane la ressent. Ensuite du plaisir visuel, car l'opéra c'est l'ensemble de tous ces facteurs. Que l'un de ces ingrédients ne soit pas au rendez-vous et le plaisir peut être gâté. Mais pas toujours.

Procédons par ordre : J'ai d'abord mis le plaisir auditif ; c'est dire que si, musicalement parlant, ce plaisir n'est pas au rendez-vous, une excellente mise en scène – toujours aux yeux de notre mélomane cobaye – rachètera rarement le spectacle.

Si le plaisir auditif est là, que peut faire une mise en scène ?

Plusieurs cas se présentent :

Premier cas : Celle-ci est au diapason de l'œuvre, elle sert la musique, elle suit son rythme, elle aide à la compréhension du sujet. Dans ce cas la satisfaction est au rendez-vous, car le plaisir visuel s'ajoute au plaisir auditif. Notez bien que lorsque je parle d'être au diapason, cela ne signifie nullement : costumes d'époque, danses à l'ancienne, décors figuratifs, etc. Non, être au diapason, c'est autre chose selon moi, c'est être dans l'esprit, pas dans la lettre.

Deuxième cas : Celle-ci est « transparente », c'est-à-dire qu'on ne la voit pas, elle s'efface derrière la musique. Dans ce cas, elle n'ajoute pas au plaisir de l'oreille, mais elle ne le perturbe pas non plus.

Troisième cas : Elle joue la subtilité, tente d'apporter un supplément d'âme, de raffinement, quelquefois de « deuxième degré », peut jouer sur l'humour, sur le décalé. Selon les cas, on aime, on ne comprend pas ou on déteste.

Quatrième cas : Elle « embrouille » le sujet, perturbe la compréhension, se heurte de front à la musique et au texte. Ce peut être le cas de mises en scène très « intellectuelles », qui semblent tenter de faire exister le metteur en scène en dehors du compositeur. On aime ou on déteste.

Je suis surpris, dans nombre de critiques d'opéra qu'on peut lire de nos jours, de la place que prend la description de la mise en scène par rapport à celle de

l'interprétation musicale. Lisez les critiques des siècles passés, au hasard : celles qu'écrivait Hector Berlioz par exemple. Il parle de l'œuvre musicale, du chef, des chanteurs, des chœurs, peu de mise en scène – ou de ce qui en tenait lieu.

Est-ce une question d'époque ? Sans doute : on est de nos jours obnubilés par l'aspect visuel et l'oreille semble passer ensuite.

De toute façon, on voit bien que, quoi qu'on puisse dire, il n'y a pas de vérité absolue et que le jugement d'un spectacle artistique sera toujours subjectif.

Pour finir, attention aux puristes de Berlioz, aux gardiens du Temple, comme disait Berlioz lui-même : ils pourraient bien faire s'empoussiérer sa musique.

Claude MOUCHET

Compte rendu bibliographique

À propos du livre d'Erik Baeck : *André Cluytens, itinéraire d'un chef d'orchestre* ¹

Le titre du livre d'Erik Baeck annonce parfaitement son contenu. La carrière d'André Cluytens s'y trouve relatée d'une manière minutieuse et exhaustive : l'ensemble de ses concerts, regroupés tout naturellement selon la progression chronologique des différents postes occupés par le chef d'orchestre franco-belge, est répertorié avec un luxe de détails admirable. Tout cela court depuis les débuts au pied levé en remplacement de son père à Anvers le 14 décembre 1926 dans *Les Pêcheurs de perles* de Bizet, jusqu'au tout dernier concert donné à Stuttgart le 25 avril 1967, un peu plus d'un mois avant sa mort, en passant par toutes les grandes étapes de sa carrière en France (et à l'étranger) : Toulouse, Lyon, Bordeaux, Vichy, de nouveau Lyon, et Paris à la Société des concerts du Conservatoire, à l'Opéra-Comique, à l'Opéra et à l'Orchestre de la RTF. Très opportunément, les annexes du livre rassemblent de la manière la plus complète et la plus claire une masse considérable de renseignements d'abord sur sa biographie, schématiquement condensée, puis sur la totalité de sa discographie, et enfin sur le catalogue considérable de tous ses spectacles de concerts et d'opéras rangés dans leur ordre chronologique. C'est dire que cet ouvrage contient un travail de collecte absolument remarquable et fournit en conséquence un recueil de données d'une valeur incalculable au sujet de celui qui reste encore trop peu connu comme l'un des tout premiers chefs d'orchestre du XX^{ème} siècle, au moins égal aux Toscanini, Walter, Furtwängler et autres Karajan, communément plus renommés.

En parcourant l'ouvrage d'Erik Baeck, on découvre à la fois l'amplitude de ses interprétations et leurs dominantes préférentielles : en gros de Gluck et Mozart jusqu'à Poulenc et Chostakovitch, Cluytens aura pratiquement tout dirigé des partitions destinées à l'orchestre symphonique, mise à part la musique dite contemporaine pour laquelle il ne manifestait pas la moindre attirance. Avec toutefois, de par la nature de ses engagements successifs, une prédilection

marquée pour l'opéra, et une préférence nette pour la musique française (Debussy, Ravel, Roussel et... Berlioz) et la musique romantique allemande (Beethoven, Wagner, R. Strauss). Erik Baeck montre bien comment ces trois lignes directrices ont façonné peu à peu la personnalité artistique de Cluytens et ses qualités dominantes de chef d'orchestre : la clarté et la distinction française, la puissance et l'emportement lyrique allemand, et la retenue, sinon l'effacement, au profit des voix, cette rarissime et d'autant plus admirable faculté de rester au second plan.

Le parcours de cette carrière brutalement interrompue par une maladie prématurée impressionne par la révélation finalement écrasante d'une puissance de travail considérable. Du début à la fin, la somme des concerts et opéras qu'a dirigés Cluytens a quelque chose d'hallucinant, presque de surhumain. D'autant que la quantité n'a jamais fait qu'augmenter la qualité de la maîtrise de son art. De cette somme, pourtant tragiquement écourtée, ressort le profil d'un musicien de la plus grande trempe : une modestie native – qui aura d'ailleurs beaucoup nui à sa notoriété jusqu'à aujourd'hui y compris – et une dimension étonnamment européenne (en pleine période ravagée par les nationalismes guerriers) vouée à une transgression des frontières qui n'était pas sans risque : né en Belgique flamande, nationalisé français, le jeune chef en poste quelques mois à Vichy ne ratait pas l'occasion, facile à mécomprendre, d'y jouer Wagner ², de même que plus tard, le chef confirmé se plaira à jouer, à ses risques et périls en pleine guerre froide, Chostakovitch à Berlin. Ni collaboration, ni provocation, ni trahison, Cluytens aimait et servait la musique avant toute chose, et savait rappeler à ses publics que les pires imposteurs sont toujours ceux qui prétendent lui imposer des frontières.

Si la richesse documentaire exceptionnelle atteste la valeur irremplaçable du livre d'Erik Baeck, certaines lacunes, qui très certainement s'expliquent par les perspectives différentes de l'auteur, font quand même regretter qu'on n'y apprenne pas tout ce qu'on aurait souhaité découvrir sur André Cluytens. Notamment en ce qui concerne sa personnalité propre ou son intimité d'artiste. Sans parler de son intimité strictement personnelle qui ne regarde personne, on aurait bien voulu en savoir davantage sur le cœur de cette humanité personnelle qui se révèle nécessairement, chez lui comme chez tous, à travers les interprétations qu'il nous a données et éventuellement laissées. D'abord sur la façon dont il concevait son métier : à part la belle citation ³ placée en exergue du livre qui devrait bien (pieux conditionnel !) servir de serment d'Hippocrate à tous les futurs chefs d'orchestre, on ne saura presque rien. Ni sur la conception qu'il se faisait des œuvres qu'il dirigeait et des compositeurs qu'il préférerait. Pourtant

sur Richard Wagner (rappelons que Cluytens, avant Boulez, a été le premier chef français invité à Bayreuth) il aurait été passionnant de l'écouter, ou sur Hector Berlioz... Ni sur ses qualités propres d'interprète : son exceptionnel sens du rythme qui fascinait Wieland Wagner, le souffle de son lyrisme, son goût de la distinction instrumentale, sa maîtrise des grandes masses, la profonde sensualité de sa sonorité orchestrale, pleine, ronde, puissante, jamais sèche ni brutale, et pour couronner le tout, son humilité d'artiste qui ne se mettait jamais en avant, et son admirable respect des partitions en conséquence. Ni enfin sur la vénération authentique dont il jouissait de la part de tous les musiciens qui eurent la chance de jouer sous sa direction ⁴ ; non pas celle d'un tyranneau ou d'un pitre, mais celle d'un chef très exigeant mais infiniment patient, et toujours convaincant et enthousiasmant.

Sur la personnalité de l'homme au quotidien, on n'apprend pas grand chose. Seules quelques allusions évasives et éparées laissent deviner parfois des relations difficiles avec certains de ses collègues, dont Charles Munch, qui semble bien avoir plusieurs fois tenté d'entraver sa carrière. Quelques allusions encore à ses amours tardives pour la toute jeune Anja Silja suffisent à suggérer l'honnêteté de l'homme : autour de ses dernières participations au Festival de Bayreuth, Cluytens avait senti naître en lui cette attirance pour la cantatrice, qui était d'abord la maîtresse de Wieland Wagner, et s'était éloigné alors, rompant sa collaboration inspirée avec le metteur en scène. La mort brutale de ce dernier lui avait permis de se rapprocher d'Anja Silja, mais son destin l'attendait à son tour quelques mois plus tard. En effet depuis quelques années, Cluytens souffrait d'un cancer à l'œil droit qu'une opération manquée n'avait pas pu enrayer.

Au fil du livre, les berlioziens découvriront la place effective que Berlioz occupa tout au long de cette carrière incroyablement remplie. Dans les concerts qu'il donna de par le monde, on relève sans surprise la présence très fréquente de l'ouverture du *Carnaval romain*, de la *Symphonie fantastique* et de *La Damnation de Faust*. Plus rarement déjà, celle de *L'Enfance du Christ*. Et une fois, une seule apparemment, celle des *Troyens à Carthage*, en 1948 dans le théâtre romain de Pompéi. Dans ses mêmes innombrables concerts et tournées, on regrette quelques absences douloureuses : *La Prise de Troie*, le *Requiem*, *Benvenuto*, le *Te Deum*.

Ses enregistrements berlioziens sont forcément mieux connus puisqu'ils sont, ou ont été, disponibles. Bon nombre d'extraits et d'ouvertures, mais pas vraiment d'intégrales malheureusement, sinon les trois ou quatre versions différentes de la *Fantastique*, toutes largement surclassées par celle réalisée à Londres avec

l'Orchestre Philharmonia. Et bien entendu, son insurpassable *Enfance du Christ* avec Gedda et Los Angeles.

Berlioz occupa dans la vie de Cluytens une place étrange, comme marquée par un destin cruel. Les berlioziens ont le devoir de se souvenir qu'il fut le premier à lancer l'idée d'enregistrer tout Berlioz : c'était en 1965 au Festival de Bayreuth. Qu'ils en profitent pour ne pas oublier non plus que c'est avec Berlioz que cette ardente vie d'artiste s'est incompréhensiblement, et presque tragiquement, conclue : *L'Enfance du Christ* fut son ultime enregistrement, le *Carnaval romain* était prévu dans le programme ⁵ de son tout dernier concert à Stuttgart, et, pathétique coïncidence du destin, Cluytens aurait dû diriger le *Requiem*, dans la cathédrale de Strasbourg le 2 juin 1967. Il était en train de mourir ⁶...

Dominique CATTEAU

1. Éditions Mardaga, Bruxelles, 2009, 416 p.
2. Erick Baeck fournit tous les documents relatifs au procès en collaboration qui sera intenté à Cluytens à la Libération. Ce procès ne mènera nulle part.
3. « Quelle magnifique tâche pour l'interprète que de s'efforcer de toute son âme, d'être fidèle au génie du créateur ! »
4. Dans une émission télévisée de l'INA, une artiste du rang dans l'Orchestre de la RTF laissait échapper ainsi son admiration : « Ah, Cluytens ! Il n'y avait personne dans l'orchestre qui n'aimait pas Cluytens ! »
5. Il fut remplacé en dernière minute par l'ouverture de *Léonore III*, en hommage à Konrad Adenauer qui venait de décéder.
6. Il est mort le 3 juin.

Aux origines du décor de Ciceri pour l'acte V de *La Muette de Portici*

Parmi les embrasements dont l'idée seule glace les sens d'épouvante,
quel spectacle plus terrible et plus imposant que celui de l'éruption d'un volcan !
Deperthes, *Théorie du paysage*.

Des décorations peintes par Ciceri pour la création de *La Muette de Portici*, le décor pour l'acte V fut sans aucun doute celui qui produisit le plus grand effet. Peintures et accessoires y figuraient « le vestibule du palais du vice-roi, avec, au fond, dans le lointain, le sommet du Vésuve ».

En exécutant ce « Vésuve », le peintre en chef de l'Académie royale de musique se référait à un fonds artistique particulièrement riche, dont l'origine remontait au siècle précédent. Le Vésuve était sans conteste à la mode. Les premières fouilles pratiquées à Herculaneum puis à Pompéi avaient attiré les antiquaires de toute l'Europe. L'étude des volcans était au centre des débats concernant l'âge et la formation de la terre. Volcanologues et minéralogistes gravissaient les pentes du Vésuve, y côtoyant les peintres. Ceux-ci portaient un intérêt nouveau aux phénomènes de l'atmosphère. Parmi eux, Valenciennes. Lequel rapportait en 1800 :

Nous avons connu à Naples un Peintre qui ne s'occupoit qu'à peindre des éruptions du Vésuve ; mais comme il ne les faisoit que de pratique, et peut-être même d'avance, nous n'avons jamais trouvé dans ses ouvrages ce caractère de grandeur et de vérité qui convient à un genre d'effet aussi prononcé que celui des éruptions. Il faut beaucoup de génie, de sensibilité et de mémoire ; il faut allier le sang-froid de l'observateur au sentiment inné de la couleur, pour exécuter fidèlement ces bouleversemens de la Nature, aussi sublimes qu'ils sont effrayans.
(*Elemens de perspective pratique*)

Le peintre occupé à « peindre des éruptions du Vésuve » pourrait être l'un des nombreux peintres de *vedute*, dont la clientèle (les voyageurs du Grand Tour) était avide d'emporter un témoignage du Vésuve en éruption. Engouement partagé par la pétillante Madame Vigée-Lebrun. Qu'on en juge :

« Maintenant je vais vous parler de mon spectacle favori, du Vésuve. Pour peu je me ferai Vésuvienne, tant j'aime ce superbe volcan ; je crois qu'il m'aime aussi, car il m'a fêtée et reçue de la manière la plus grandiose. Que deviennent les plus beaux feux d'artifices, sans en excepter la girande du château Saint-Ange, quand on songe au Vésuve ? » (*Souvenirs*)

Outre les « vedutistes », on ne compte pas les peintres qui furent sous la fascination du Vésuve. Au premier chef, Volaire, dont le musée du Louvre conserve une des nombreuses « *Éruption du Vésuve* ». Ce Toulonnais traita le thème tout au long de sa carrière, ce qui lui valut le surnom de « peintre du Vésuve ». Le témoignage de Bergeret de Grancourt en apporte la confirmation :

[...] On vient d'y donner [chez l'ambassadeur de Grande-Bretagne, William Hamilton] la nouvelle d'une éruption du Vésuve et que la lave y coule, ce que nous voyons un peu de nos fenêtres ; mais demain matin nous et tous les curieux irons à 8 heures au Vésuve voir de près mais avec prudence. On y porte son diner pour voir de jour et on reste jusqu'au soir. Je m'attends de voir ce tableau magnifique des effets de la nature. Si je ne peux en rendre compte par écrit, je tâcherai de rapporter un tableau de M. Volaire, qui est un peintre françois icy qui rend supérieurement ces effets de peinture. (*Bergeret et Fragonard : journal inédit d'un voyage en Italie, 1773-1774*)

Valenciennes lui-même représente, sous la forme d'une composition dramatique, une *Éruption du Vésuve* (musée des Augustins). Dunouy, maître de Michallon, peint, la même année que Valenciennes, *Éruption du Vésuve en 1813* (musée national du château de Fontainebleau). L'élève, dans *Éruption du Vésuve, la nuit* (1819, musée du Louvre), semble réaliser l'idéal de Deperthes dans le domaine de l'éruption volcanique :

L'éruption d'un volcan doit être envisagée comme l'un des phénomènes de la nature les plus imposans : il n'en est point de plus extraordinaire pour la magie des effets. Quand les ténèbres de la nuit viennent rehausser l'éclat du foyer et font ressortir la richesse et la variété des teintes qui colorent l'atmosphère, et qui se reflètent en tous sens sur les ondulations de la fumée, tout ce que l'imagination pourrait concevoir de plus brillant et de plus magnifique n'approcherait point de la pompe et du caractère grandiose d'un spectacle qui provoque au plus haut degré la surprise, l'épouvante et l'admiration. (*Théorie du paysage*)

Au début du XIX^e siècle, l'apparition et le développement de techniques nouvelles, comme le diorama, contribuent au développement du spectaculaire dans les théâtres. Ainsi, dès 1818, Pixérécourt met en scène une éruption volcanique dans *Le Belvédér, ou la Vallée de l'Etna*. « La décoration du troisième acte [...] est un reflet de lumière admirable ; jamais l'art ne s'est plus

approché de la nature dans un de ces grands effets où la seule tentative de l'imitation paroît presque un ridicule et une témérité », note le critique du *Journal des débats*. La décoration si prisée était l'œuvre de Daguerre. La pièce eut un grand succès et fut reprise en 1820 et 1823. Enfin, le même Pixérécourt fit représenter moins de trois mois avant *La Muette de Portici*, un mélodrame intitulé *La Tête de mort, ou les Ruines de Pompeïa*. Cette pièce, dans laquelle la décoration du troisième acte anticipe en apparence sur celle de l'acte V de *La Muette*, se clôt sur une éruption du Vésuve :

Le Théâtre représente un riche salon dans la villa du comte Réginald ; le fond est terminé par une treille à l'italienne, soutenue par des piliers surmontés de vases et garnis de vigne. On découvre à travers cette ouverture la baie de Naples, la ville et le Vésuve dans l'éloignement.

Il s'agit ni plus ni moins ici que d'une vue traditionnelle, conforme à celle qu'évoque Valenciennes : « Le mont Vésuve sert presque toujours de fond aux vues de Naples, exposées au couchant ; ce qui termine très-heureusement ces tableaux. » La différence toutefois est que Daguerre utilise les effets du diorama. Voici ce qu'écrivait à ce propos le critique du *Journal des débats* dans son compte-rendu du *Belvédér* de Pixérécourt :

[...] La décoration du troisième acte étonnera ceux même qui auront vu celle du *Songe* ; [...] M. Daguerre [*sic*] est un auxiliaire bien dangereux pour un auteur : quand un ouvrage est couvert d'applaudissements, il tire à lui les trois quarts de la couverture. [...]

En 1827, Sanquirico met en scène à la Scala *L'ultimo giorno di Pompei* de Pacini. L'agencement scénique comporte un grand nombre d'effets spéciaux, qui retiennent l'attention des voyageurs, dont Valéry. Celui-ci « ne [se] rappelle rien d'aussi surprenant que l'éruption du Vésuve du *Dernier jour de Pompei*, par M. Sanquirico ». Il est vrai qu'à l'époque, les décors italiens jouissent d'un grand prestige de ce côté des Alpes. Stendhal notamment loue « l'immense supériorité des décorations italiennes sur les nôtres ». Et Beyle de noter : « Rien ne dispose mieux à être touché par la musique que ce léger frémissement de plaisir que l'on sent à la Scala au lever de la toile, à la vue d'une première décoration magnifique. » (*Vie de Rossini*)

Cette même année, Ciceri fait son « voyage d'Italie », afin de s'imprégner de l'atmosphère de Naples, et d'étudier, à La Scala de Milan, la machinerie mise en œuvre par Sanquirico. Les indications données par Louis-Jacques Solomé, « régisseur général de la mise en scène de l'Académie royale de musique », pour

le finale de l'acte V de *La Muette* laissent deviner ce que purent être les observations de Cicéri :

Le rideau de nuage a disparu et a découvert le Vésuve en fureur ; il jette des tourbillons de flamme et de fumée ; la lave vient jusqu'au bas de l'escalier. [...] Des bruits souterrains continuent ; les coups de tam-tam, le tonnerre, des trémis, des ronflons, tout marche à la fois. Presque au moment où l'on baisse la toile, on fait tomber du cintre, depuis le Vésuve jusqu'aux marches, des pierres de toute grosseur qui sont censées sortir du cratère : il en faut beaucoup.

Le jour de la première de *La Muette*, l'éruption du Vésuve fit grand effet dans le public. Les critiques se montrèrent plus réservés.

On n'a pas reconnu [...] le Vésuve en fureur; ce qui n'empêche pas que l'aspect de cette montagne en feu, jetant au loin des fleuves enflammés, ne soit extrêmement curieux à voir et n'ait produit le plus grand effet. (*Le Constitutionnel*)

L'éruption du Vésuve nous semble laisser beaucoup à désirer; on voudra voir cependant ce tableau extraordinaire. (*Le Figaro*)

Il revient à Fétis de conclure :

Jamais l'Opéra n'avait monté un ouvrage plus soigné sous le rapport de la mise en scène, des ballets, des décorations et costumes, qui font le plus grand honneur à MM. Solomé, Aumer, Cicéri et Duponchel. Ce qu'on a cherché surtout, c'est la vérité, et l'on doit convenir que rien n'a été négligé pour atteindre à ce but. Je ferai seulement une demande au machiniste. N'y aurait-il pas moyen d'éviter de faire descendre à la fin du cinquième acte, ces torchons qu'on appelle des nuages, et de préparer d'une autre manière l'éruption du Vésuve. Il me semble qu'on pourrait avoir un fond bâti qui s'écroulerait par l'explosion, qui mettrait en évidence le Vésuve, et qui éviterait cette misérable préparation qui n'appartient plus à l'état actuel des machines théâtrales. (*Revue musicale*)

Alain REYNAUD

Discographie

Nouveautés

Herminie, Les Nuits d'été

Avec : Ravel, *Shéhérazade*

V. Gens, sop. ; Orchestre national des Pays de la Loire, dir. J. Axelrod
CD Ondine ODE1200-2 ◉ La Cité (Salle 2000), Nantes, IX 2009 et X 2010

Symphonie fantastique. Béatrice et Bénédict, ouverture

Scottish Chamber Orchestra, dir. R. Ticciati

CD Linn Records CKD 400 ◉ Usher Hall, Édimbourg, 7-10 X 2011

Symphonie fantastique

Orchestre de la Francophonie, dir. J.-Ph. Tremblay

CD Analekta AN 2 9998 ◉ Université McGill, Montréal, 25-27 VII 2011

Les Nuits d'été

Avec : Stucky, *Son et Lumière*. Moussorgski, *Les Tableaux d'une exposition* (orch. Ravel).

J. DiDonato, m.-sop. ; New York Philharmonic Orchestra, dir. A. Gilbert

CD New York Philharmonic ◉ Avery Fisher Hall, New York, II 2012

Rêverie et Caprice

In : *Le Paris des Romantiques*

Avec : Reber, *Symphonie n° 4*. Liszt, *Concerto pour piano n° 1*.

J. Chauvin, vl. ; B. Chamayou, pn. ; Le Cercle de l'harmonie, dir. J. Rhorer

CD Naïve AM 207 ◉ en public, Arsenal, Metz, 16 X 2011

La Damnation de Faust

Avec : Ravel, *Daphnis et Chloé*, musique de ballet

D. Kuebler (Faust); F. Grundheber (Méphistophélès) ; D. Sedov (Brander); B. Uria-Monzon (Marguerite) ; Transylvania State Philharmonic Choir, Cluj ; The Israel Philharmonic Orchestra, dir. G. Bertini

2 CD Helicon Classics HEL029648 ◉ en public, The Mann Auditorium, Tel-Aviv, 1996

L'Enfance du Christ, trioIn : *Misterio*

Avec : Spontini, Ciannella, Clementi, Barbarossa, Puccini, Sibelius

S. Pirruccio, F. Chirivì, flûtes ; M. Scafidi, harpe ; M. Ciannella, piano ;

Accademia Barocca ; Dorica International Ensemble de Córdoba, dir. F. Chirivì

CD Brilliant Classics BRIL9267 © Pesaro, Ancône, Cordoue, 9-16 IV 2011

Rééditions***Symphonie fantastique. Grande Overture de Benvenuto Cellini. Le Carnaval romain***

Avec : divers compositeurs

10 CD Naxos 8501057

Grande Overture de Benvenuto Cellini, Béatrice et Bénédict, ouvertureAvec : Tchaïkovski, *Symphonie n° 4*

Orchestre de la Suisse romande, dir. R. Denzler

CD Forgotten Records 654 © Victoria Hall, Genève, IV 1954 (Berlioz), X 1960

(Tchaïkovski)

Les Troyens

G. Lakes (Énée), G. Quilico (Chorèbe), J.-Ph. Courtis (Narbal), D. Voigt

(Cassandre), F. Pollet (Didon), H. Perraguin (Anna) ; J. M. Ainsley (Hylas),

Chœur et Orchestre symphonique de Montréal, dir. Ch. Dutoit

4 CD Decca 0289 443 6932 8 © 1993

Les Troyens (en italien)

M. Del Monaco (Énée), L. Puglisi (Chorèbe), A. Ferrin (Panthée), N. Zaccaria

(Narbal), R. Romani (Iöpas, Helenus), F. Cossotto (Ascagne), N. Rankin

(Cassandre), G. Simionato (Didon), A. Lazzarini (Anna) ; P. De Palma (Hylas),

G. Morresi (Priam), A. Cassinelli (l'ombre d'Hector) ; Coro e Orchestra del

Teatro alla Scala, Milano, dir. R. Kubelík

3 CD Walhall Eternity Series WLCD0347 © Teatro alla Scala, Milan, 30 V 1960

Autour de Berlioz

La tragédie lyrique

SPONTINI : *La Vestale*

M. Callas (Julia), E. Stignani (la grande vestale), F. Corelli (Licinius), E. Sordello (Cinna), N. Rossi-Lemeni (le souverain pontife), V. Tatzzi (un consul), N. Zaccaria (un aruspice), Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, dir. A. Votto. Mise en scène : L. Viconti

2 CD Skira Classica + livre illustré, 101 p. © en public, Teatro alla Scala, Milan, 7 XII 1954

Le grand-opéra

MEYERBEER : *Les Huguenots*

J. Sutherland (Marguerite de Valois), A. Thane (Valentine), S. Johnston (Urbain), A. Austin (Raoul de Nangis), J. Wegner (Comte de Saint-Bris), J. Pringle (Comte de Nevers), C. Grant (Marcel), Australian Opera Chorus, Australian Opera and Ballet Orchestra, dir. R. Bonyngne

3 CD EPC Distribution OPOZ56007 © Sydney, 1990

GOUNOD : *Faust*

E. Conley (Faust), C. Siepi (Méphistophélès), E. Steber (Marguerite), F. Guarrera (Valentin), Metropolitan Opera Chorus and Orchestra, dir. F. Cleva

2 CD Magdalen METCD8014 © 21, 23, 25 V 1951

L'opéra-comique

GRÉTRY : *Zémire et Azor*

B. Lefort (Sander), M. Hamel (Ali), M. Sénéchal (Azor), H. Boulangeot (Zémire), A. Mandikian (Fatmé), C. Duchesneau (Lisbé), Bournemouth Symphony Orchestra, dir. Sir Thomas Beecham

2 CD SOMM-BEECHAM 30-2 © Theatre Royal, Bath, 16 V 1955

GRÉTRY : *Suites & Overtures including Zémire et Azor Pantomime*

Orchestre de Bretagne, dir. S. Sanderling

CD Sanctuary Classics DCA1095 © Opéra, Rennes, 6-8 I 2000

L'opéra italien

CHERUBINI : *Arias and Overtures from Florence to Paris*

M. G. Schiavo, sop. ; Auser Musici, dir. C. Ipata
 CD Hyperion CDA67893 © Teatro Verdi, Pise, X 2010

ROSSINI : *Il barbiere di Siviglia*

L. Alva (Almaviva), F. Corena (Bartolo), T. Berganza (Rosina), R. Panerai (Figaro), I. Vinco (Basilio), R. Lewis (Fiorello), (Ambrogio), J. Veasey (Berta), R. Bowman (Un Ufficiale), The Covent Garden Opera Chorus and Orchestra, dir. C. M. Giulini
 2 CD Ica Classics ICAC5046 © Royal Opera House, Londres, 21 V 1960

BELLINI : *Norma*

M. Picchi (Pollione), G. Vaghi (Oroveso), M. Callas (Norma), E. Stignani (Adalgisa), J. Sutherland (Clotilde), P. Asciak (Flavio), Orchestra and Chorus of the Royal Opera House, Covent Garden, dir. V. Gui
 2 CD Myto Historical 00308 © Covent Garden, Londres, 8 XI 1952

BELLINI : *I puritani*

M. Verazzi (Gualtiero), F. Mazzoli (Giorgio), G. Raimondi (Arturo), M. Ausensi (Riccardo), H. Di Toto (Bruno), L. Bartoletti (Enrichetta), L. Gencer (Elvira), Coro y Orquesta Estable del Teatro Colón, dir. A. Quadri
 2 CD Myto Historical 00298 © Teatro Colón, Buenos Aires, 30 VI 1961

DONIZETTI : *Lucia di Lammermoor*

F. Guarrera (Enrico), J. Sutherland (Lucia), R. Tucker (Edgardo), Ch. Anthony (Arturo), N. Moscona (Raimondo), T. Votipka (Alisa), R. Nagy (Normanno), Chorus & Orchestra of the Metropolitan Opera House, dir. S. Varviso
 2 CD Walhall WLCD0350 © en public, New York, 12 IX 1961

DONIZETTI : *Lucia di Lammermoor*

M. Donnelly (Enrico), J. Sutherland (Lucia), R. Greager (Edgardo), S. Baigildin (Arturo), C. Grant (Raimondo), P. Price (Alisa), R. Donald (Normanno), Australian Opera Chorus, Elizabeth Sydney Orchestra, dir. R. Bonyngne
 2 CD EPC Distribution OPOZ56005 © Sydney, 1986

VACCAI : *La sposa di Messina*

J. Pratt (Donna Isabella), F. Adami (Don Emanuele), A. Ariostini (Don Cesare), W. Ono mezzo-soprano (Beatrice), M. Lo Piccolo (Diego), Classica Chamber Choir, Brno, Virtuosi Brunensis, dir. A. Fogliani

2 CD Naxos 866029596 ◉ Kursaal, Bad Wildbald, 15-18 VII 2009 [Premier enregistrement mondial.]

DONIZETTI : *Don Pasquale*

F. Corena (Pasquale), F. Guarrera (Malatesta), C. Valletti (Ernesto), R. Peters (Norina), A. De Paolis (Un notario), Orchestra and Chorus of the Metropolitan Opera, New York, dir. Th. Schippers

2 CD Urania URN22401 ◉ en public, New York, 11 II 1956

L'opéra russe

GLINKA : *Une Vie pour le tsar* (arr. Rimski-Korsakov)

B. Christoff (Ivan Soussanine), T. Stich-Randall (Antonida), N. Gedda (Bogdane Sobinine), M. Bougarinovitch (Vania), Chœur de l'Opéra de Belgrade, Orchestre Lamoureux, dir. I. Markevitch

2 CD Urania Records WS121137 ◉ 1957

GLINKA : *Rouslan et Ludmila*

A. Netrebko (Ludmila), G. Gorchakova (Gorislava), L. Diatkova (Ratmir), V. Ognovienko (Rouslan), G. Bezzubekov (Farlaf), Chœur et Orchestre du Kirov, dir. V. Gergiev

3 CD Decca 0289 478 3420 5 DMO ◉ 1995 [réédition]

Anthologies

Nicolai Gedda sings Arias & Lieder

N. Gedda, E. Werba, W. Singer, SWR Sinfonieorchester, dir. E. Bour

CD Haenssler Classics HAEN 94212 ◉ 1954, 1957, 1960, 1965

French & Italian Arias

L. Elms, m.-sop. ; West Australian Symphony Orchestra, dir. G. Arnold ; Sydney Symphony Orchestra, dir. E. Clapham

CD ABC Classic 476 4431

Musique chorale

MENDELSSOHN : *Elias, Paulus*

B. Hens, sop. ; A. Coku, sop. ; M. Groop, alto ; C. H. Ahnsjö, t. ; P. Lika, bar. ;
Figuralchor Frankfurt ; Frankfurter Singakademie ; Frankfurter Opernhaus- und
Museumsorchester ; dir. S. Cambreling (*Elias*)

H. Kwon, sop. ; E. Ardam, alto ; H.-P. Blochwitz, t. ; P. Lika, b. ;
EuropaChorAkademie ; SWR Sinfonieorchester ; dir. J. Daus (*Paulus*)

4 CD Brilliant Classics BRIL94319 ⊕ Alte Oper, Francfort, 18 IV 1994 (*Elias*) ;
Philharmonie, Munich, 16 II 1997 (*Paulus*)

Musique orchestrale

PLEYEL : *Symphonies en si bémol majeur et sol majeur, Concerto pour flûte en ut majeur*

Sinfonia Finlandia Jyväskylä, dir. P. Gallois

CD Naxos 8572550 ⊕ Suolahti Hall, Jyväskylä, 18-22 I 2010

SPOHR : *Symphonies n° 7 et n° 9, Introduzione, Festmarsch*

Orchestra della Svizzera Italiana, dir. H. Shelley

CD Hyperion CDA67939 ⊕ Auditorio Stelio Molo, Lugano, 16-19 VIII 2011

HEROLD : *Ouvertures et symphonies*

Zampa, Le Pré aux clercs, Symphonies n°s 1 et 2

Orchestra della Svizzera Italiana, dir. W.-D. Hauschild

CD Dynamic DM8028

Romantische Ouvertüren : Weber, *Abu Hassan* ; Spohr, *Jessonda* ; Meyerbeer,
Alimelek ; Weber, *Oberon* ; Mendelssohn, *Von der schönen Melusine, Die*
Hebriden ; Wagner, *Festouvertüre 1834* ; Weber, *Der Freischütz*

Württembergische Philharmonie Reutlingen, dir. O. Rudner

CD Ars Produktion 38083 ⊕ II 2011

LISZT : *Les Préludes, Orpheus, Berg-Symphonie*

Orchester Wiener Akademie, dir. M. Haselböck

CD NCA 60 246 ⊕ Raiding, 29 I - 1 II 2011

RIMSKI-KORSAKOV : Suites d'orchestre (*Snégourotchka, Sadko, Mlada, Le Coq d'or*)

Seattle Symphony, dir. G. Schwarz

CD Naxos 8572787 © Benaroya Hall, Seattle, 9, 18, 30 III et 19 IV 2011

Musique instrumentale**DAVID, Félicien : Quatuors**

Quatuor n° 1 en fa mineur (1868), Quatuor n° 2 en la majeur (après 1869), Quatuor n° 4 en mi mineur : Allegro ma non troppo (inachevé, après 1869)

Quatuor Cambini-Paris

CD Ambrosie Naïve AM206

ERNST : Complete Music for Violin and Piano, Volume Two*Fantaisie brillante sur la marche et la romance d'Otello de Rossini, Boléro, Deux Romances (sans paroles), Souvenir du Pré aux Clercs**, *Pensées fugitives* (1^{re} partie)*, *Variations brillantes sur un thème de Rossini** [* premier enregistrement]

Sh. Lupu, violon ; I. Hobson, piano

CD Toccata Classics TOCC 0138 © University of Illinois, 4, 5, 11 et 12 X 2010

KALKBRENNER : Concertos pour piano et orchestre n° 2 et n° 3, Adagio ed Allegro di bravura

Tasmanian Symphony Orchestra, dir. et piano H. Shelley

CD Hyperion CDA67843 © Federation Concert Hall, Hobart, 23-26 VI 2010

ALKAN : Le Chemin de fer*

Avec : Adnan Saygun**, Françaix, Balakirev.

I. Biret, piano ; ** Orchestre Colonne, dir. A. Adnan Saygun

CD Idil Biret Archive 8571288 © 1958-1998 (* Katowice, 1998)

ALKAN : Grande sonate « Les quatre âges », Symphonie pour piano solo, Étude, op. 76 n° 3

V. Maltempo, piano

CD Piano Classics PCL0038 © Studio I Musicanti, Rome, XI 2011

Vidéographie

Ouverture du Corsaire

In : *Yuri Temirkanov at the BBC Proms*

St Petersburg Philharmonic Orchestra, dir. Y. Temirkanov

Avec : Tchaïkovski, Elgar, Prokofiev.

DVD Ica Classics ICAD 5065 © Royal Albert Hall, Londres, 26 VIII 1992 (OC)

Rééditions

Autour de Berlioz

ADAM : *Giselle*

N. Le Riche, L. Pujol, M.-A. Gillot, Premiers Danseurs et Corps de ballet de l'Opéra national de Paris, Orchestre de l'Opéra national de Paris, dir. P. Connelly

DVD Arthaus Musik 108049 © 2006

BEETHOVEN : *Fidelio*

Ch. Ludwig (Leonore), J. King (Florestan), W. Dooley (Don Fernando), W. Berry (Don Pizarro), J. Greindl (Rocco), L. Otto (Marzelline), D. Grobe (Jaquino), B. McDaniel (Erster Gefangener), M. Röhrl (Zweiter Gefangener), Chor & Orchester der Deutschen Oper Berlin, dir. A. Rother. Mise en scène : G. R. Sellner

DVD Arthaus Musik 101597 © 1963

BELLINI : *Norma, I Capuleti e i Montecchi*

Norma

C. Ventre (Pollione), R. Zanellato (Oroveso), D. Theodossiou (Norma), N. Palacios (Adalgisa), M. G. Calderone (Clotilde), M. Brischetto (Flavio), Orchestra e Coro del Teatro Massimo Bellini, dir. G. Carella. Mise en scène : W. Pagliaro

I Capuleti e i Montecchi

F. Sacchi (Capellio), P. Ciofi (Giulietta), C. Polito (Romeo), D. Formaggia (Tebaldo), N. Amodio (Lorenzo), Coro da Camera di Bratislava, Orchestra

Internazionale d'Italia, dir. L. Acocella. Mise en scène, décors et costumes : D. Krief

3 DVD Dynamic 33702 © Teatro Massimo Bellini, Catane, 2005 (*Norma*), Festival Valle D'Itria, Martina Franca, 2005 (*I Capuleti e i Montecchi*)

RIMSKI-KORSAKOV : *Le Coq d'or*

A. Schagidullin (le tsar Dodon), I. Levinski (le tsarévitch Gvidon), A. Breus (le tsarévitch Aphron), I. Bannik (le général Polkan), E. Manistina (Amelfa), B. Banks (l'Astrologue), O. Trifonova (la reine de Chemakha), M. Saenz (le Coq d'or), Chœur du Théâtre Mariinski, Orchestre de Paris, dir. Kent Nagano. Mise en scène : E. Ichikawa

DVD Arthaus-Musik 107387 © Théâtre du Châtelet, Paris, 2002

RIMSKI-KORSAKOV : *Kitège*

M. Kazakov (le prince Yuri Vsevolodovitch), V. Panfilov (le jeune prince Vsevolod Yurievitch), T. Monogarova (Fevronia), M. Gubsky (Grichka Koutierma), Orchestra e Coro del Teatro Lirico di Cagliari, dir. A. Vedernikov

2 DVD Naxos 211027778 © Teatro Lirico, Cagliari, 2 et 4 V 2008

ROSSINI: *Il barbiere di Siviglia*

R. Saccà (Almaviva), C. Chausson (Bartolo), J. DiDonato (Rosina), D. Jenis (Figaro), K. Sigmundsson (Basilio), N. Garret (Fiorello), J. Fischer (Berta), D. Aubry (Un Ufficiale), Chœur et Orchestre de l'Opéra national de Paris, dir. B. Campanella. Mise en scène : C. Serreau

DVD Arthaus Musik 107281 © 2002

ROSSINI : *Le comte Ory*

J. D. Flórez (Le comte Ory), M. Pertusi (Le gouverneur), J. DiDonato (Isolier), S. Degout (Raimbaud), D. Damrau (Adèle de Formoutiers), The Metropolitan Opera Orchestra and Chorus, dir. M. Benini. Mise en scène : B. Sher

2 DVD Virgin Classics 07095993 © Metropolitan Opera, New York, 9 IV 2011

Alain REYNAUD

Bibliographie

I. BIOGRAPHIES DE BERLIOZ

ÉTUDES PARTICULIÈRES

Jacques Bonnaure, « Hector Berlioz : vies et destins d'un romantique français ». *Classica*, 141 (avril 2012), 62-65.

Hervé Lévy, « Sur les traces de Berlioz, à Baden-Baden ». *Les Clés de l'OPS*, 35 (janvier-février-mars 2012), 25-27.

II. ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE BERLIOZ

A. ÉTUDES GÉNÉRALES

Daniel Albright (ed.), *Berlioz, Verdi, Wagner, Britten: Great Shakespeareans*. New York, Continuum Publishing Corporation, 2012, 224 p. Coll. « Great Shakespeareans ». \$140.00
[Contient : Hector Berlioz *Peter Bloom*]

B. ÉTUDES PARTICULIÈRES

John Michael Cooper, « Mendelssohn and Berlioz: selective affinities », in : Nicole Grimes and Angela Mace (ed.), *Mendelssohn Perspectives*. Aldershot, Ashgate, 2012, 333 p. £65.00

Julien Garde, « Berlioz et Gluck : la reprise d'*Orphée* en 1859 », in : Jean-Christophe Branger et Vincent Giroud (éd.), *Présence du XVIII^e siècle dans l'opéra du XIX^e siècle d'Adam à Massenet*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, 393-415.

Gaëlle Loisel, « Aux confins du monodrame : *Lélio* ou le retour à la vie », in : Aude Locatelli (éd.), *Musique et Littérature. Rencontres Sainte Cécile*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2011, 233-246.

Charlotte Lorient, « *Béatrice et Bénédicte* : classicisme, pastiche du XVIII^e siècle ou distanciation ironique ? », in : Jean-Christophe Branger et Vincent Giroud (éd.), *Présence du XVIII^e siècle dans l'opéra du XIX^e siècle d'Adam à Massenet*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, 229-252.

Alban Ramaut, « Le « salon des refusés » d'Hector Berlioz », in : Jean-Christophe Branger et Vincent Giroud (éd.), *Présence du XVIII^e siècle dans l'opéra du XIX^e siècle d'Adam à Massenet*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, 95-120.

C. INTERPRÈTES BERLIOZIENS

D. Kern Holoman, *Charles Munch*. New York, Oxford University Press, 2012, 352 p. \$35.00

[Contient : 1 Strasbourg, Paris, Leipzig : September 1891 - October 1932. 2 Paris : November 1932 - May 1938. 3 The Société des concerts : June 1938 - May 1945. 4 Leaving France : June 1945 - September 1949. 5 Winning Boston : October 1949 - June 1951. 6 Boston after Koussevitzky : July 1951 - July 1956. 7 The Iron Curtain and Beyond : August 1956 - August 1958. 8 Shifting Perspectives in Boston : September 1958 - April 1962. 9 Paris, Again : May 1962 - August 1966. 10 The Orchestre de Paris : September 1966 - November 1968. 11 An Eternal Smile.]

III. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES PARTICULIÈRES

Mathias Auclair et Christophe Ghris (éd.), *La belle époque de Massenet*. Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2011, 240 p. €39

Franco Ballardini et Fabio Renato d'Ettoire (éd.), *Mazzini pensatore, umanista, musicista amatore*. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2012, X+195 p. Coll. « Biblioteca Musicale Lim - Saggi ». CD audio. €40

[Contient : Franco Ballardini, *Mazzini : la Filosofia della musica*. Antonio Carlini, *Mazzini e la musica italiana dell'Ottocento*. Fabio Renato d'Ettoire, *Mazzini musicologo e chitarrista amatore*.]

Jérôme Bastianelli, *Tchaïkovski*. Le Méjan, Actes Sud, 2012, 176 p. Coll. « Classica ». €18

Jean-Christophe Branger et Vincent Giroud (éd.), *Présence du XVIII^e siècle dans l'opéra du XIX^e siècle d'Adam à Massenet*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, 490 p. Coll. « Musique et Musicologie – Cahiers de l'Esplanade N° 7 », Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Travaux 154. €30

Nicolas Dufetel (éd.), *Liszt et le son Érard : art et musique dans le Romantisme parisien*. Briosco, Villa Medici Giuliani, 2011, 352 p. « À la recherche des sonorités perdues », 4. + 2 CD. €95

[Contient : Hervé Audéon et Laure Schnapper, *Les salles Érard au temps de Liszt*. Andrea Malvano, *La Maison Érard. Une histoire de famille, une famille dans l'histoire*.]

Baudime Jam, *George Onslow & l'Auvergne : un compositeur en province*. Nîmes, Les Éditions du Mélophile, 2011, 400 p. + cahier iconographique de 72 p. €25

Rémy Campos et Aurélien Poidevin, *La Scène lyrique autour de 1900*. Paris, Éditions L'Œil d'or, 2012, 544 p. €50 + 2 CD

Guy Gosselin, *Musique symphonique à Lille. La symphonie dans la cité*. Paris, Vrin, 2012, 480 p. + 40 ill. Coll. « MusicologieS ». €48

André Lischke, *La Musique en Russie depuis 1850*. Paris, Fayard, 2012, 224 p. €14

Christian Merlin, *Au cœur de l'orchestre*. Préface de Riccardo Muti. Paris, Fayard, 2012, 516 p. €26

Michela Niccolai, *La Dramaturgie de Gustave Charpentier*. Préface d'Alban Ramaut. Turnhout, Brepols, 2011, XXXIII+540 p. Coll. « Speculum musicae », XVII. €100

Emmanuel Reibel, « Les derniers avatars musicaux du mythe de Faust ». *Coulisses*, 43 (Automne 2011), « Reviviscences de Faust : au théâtre, à l'opéra et sur la scène littéraire ». €10

Jeanne Roudet, « L'imitation du baroque musical au piano : le pastiche comme manifeste esthétique ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2012 (1), « Le pastiche dans tous ses états (XIX^e - XX^e siècles) ». €20

« Rousseau en musique ». *Orages*, Littérature et culture 1760-1830, 11 (Mars 2012). €24

Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki (éd.), *Le surnaturel sur la scène lyrique : du merveilleux baroque au fantastique romantique*. Lyon, Symétrie, 2012, 384 p. Coll. « Symétrie Recherche, série Musique romantique française ».

[Contient : Emmanuel Reibel, « Comment la musique est devenue « fantastique » : la naissance d'une catégorie esthétique en France autour de 1830 ». Corinne Schneider, « La fortune du *Freischütz* de Weber à Paris en 1824 : aux origines de l'invention française du fantastique à l'opéra ». Gérard Condé, « Gounod et le fantastique chrétien ».]

Jean Thiellay, Jean-Philippe Thiellay, *Rossini*. Le Méjan, Actes Sud, 2012, 224 p. Coll. « Classica ». €18,50

Marie-Christine Vila, *Guide de l'opéra : les œuvres majeures du répertoire*. Nouvelle présentation. Paris, Larousse, 2012, 312 p. Coll. « Comprendre Reconnaître ». €27

Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle 1807-1914*. Préface de Joël-Marie Fauquet. Lyon, Symétrie, 2012, 520 p. Coll. « Perpetuum mobile ». [Nouvelle édition entièrement révisée, complétée et enrichie.]

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

Gérard Legrand, *L'Art romantique*. Paris, Larousse, 2012, 143 p. Coll. « Comprendre Reconnaître ». €15

« Les établissements français à Rome », *Monumental*, 2 (2011), 128 p. €30

Alain Montandon, *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*. Paris, Imago, 2012, 228 p. €21

V. BIOGRAPHIES, MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET OUVRAGES HISTORIQUES

Comtesse d'Armaillé, *Quand on savait vivre heureux 1830-1860*. Paris, Lacurne, 2012, 246 p. Coll. « En d'autres temps ». €24

Jean-Claude Berchet, *Chateaubriand*. Paris, Gallimard, 2012, 1056 p. Coll. « NRF Biographies ». €29,50

Matthieu Brejon de Lavergnée & Olivier Tort (dir.), *L'union du Trône et de l'Autel ? Politique et religion sous la Restauration*. Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012, 252 p. Coll. « Roland Mousnier ». €18

Comte de Corbière, *Souvenirs de la Restauration*. Texte présenté et annoté par Bernard Heudré. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 256 p. Coll. « Mémoire commune ». €16

Francis Démier, *La France de la Restauration (1814-1830) : l'impossible retour du passé*. Paris, Gallimard, 2012, 1095 p. Coll. « Folio Histoire ». €13,50

Lettres d'Émile Souvestre à Édouard Turquety 1826-1852. Présentation et notes de David Steel. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 184 p. Coll. « Mémoire commune ». €12

Christine Lombez (éd.), *Traduire en langue française en 1830*. Arras, Artois Presses Université, 2012, 216 p. €22

Théâtres romantiques à Paris. Collections du musée Carnavalet. Paris, Paris musées, 2012, 176 p. €30

Alain Vaillant (dir.), *Dictionnaire du Romantisme*. Paris, CNRS Éditions, 2012, 852 p. €39

Alfred de Vigny, *Correspondance. Tome I. 1816 - juillet 1830*. Madeleine Ambrière (éd.). Paris, Classiques Garnier, 1/1989, 2/2012, 566 p. Coll. « Correspondances et mémoires », 4. €49,70

Alfred de Vigny, *Correspondance. Tome II. Août 1830 - septembre 1835*. Madeleine Ambrière (éd.). Paris, Classiques Garnier, 1/1991, 2/2012, 582 p. Coll. « Correspondances et mémoires », 5. €49,70

Alfred de Vigny, *Correspondance. Tome V. Avril 1843 - 1845*. Madeleine Ambrière (éd.). Paris, Classiques Garnier, 2012, 660 p. Coll. « Correspondances et mémoires », 6. €53,75

Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris, Aubier, 2012, 448 p. Coll. « Collection historique ». €29

VI. ŒUVRES LITTÉRAIRES

Victor Hugo, *Paris*. Préface de Dominique Fernandez. Paris, Bartillat, 2012, 128 p. Coll. « Omnia ». €9

Hajime Sawada, « Balzac au croisement des arts : peinture, opéra et danse ». *L'Année balzacienne*, 2011, n° 12. €44

William Wordsworth, *Ballades lyriques*. Traduction de Dominique Peyrache-Leborgne & Sophie Vige. Paris, José Corti, 1/1997, 2/2012, 336 p. Coll. « Domaine romantique ». €22

Colloque « *Le grand-opéra : un genre et un modèle* »

Un colloque international sur le grand-opéra, organisé par l'Opéra-Comique et le Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française, s'est tenu les 3 et 4 avril dernier, à la Salle Favart, en prélude aux représentations de *La Muette de Portici*.

Les organisateurs avaient subdivisé le colloque en quatre parties : aspects théâtraux, aspects spectaculaires, éléments musicaux, aura du genre et du modèle.

En introduction, Olivier Bara compare les dramaturgies de l'opéra-comique et du grand-opéra en rapprochant d'une part *Masaniello* de Carafa et *La Muette de Portici*, de l'autre *Le Pré aux clercs* et *Les Huguenots*. Jean-Claude Yon illustre la puissance du modèle esthétique du grand-opéra telle que la révèle la parodie. Damien Colas met en évidence l'influence de la prosodie française sur les profils mélodiques. Pierre Sérié souligne le caractère novateur des décorations de Ciceri, grâce auquel le décor accède au rang d'œuvre d'art. Isabelle Moindrot explique que *La Muette* peut être considérée comme la somme de tout ce qui a été réalisé à l'époque dans le domaine de la mise en scène lyrique. Manuela Jahrmärker montre que, parce qu'elle accomplit la première fusion entre pantomime de ballet et opéra, *La Muette* est l'ouvrage initial de toute une série d'expérimentations.

Herbert Schneider étudie les formes à couplets et à leur rôle dramaturgique. Étienne Jardin retrace l'itinéraire de la formation vocale de Laure Cinti-Damoreau, créatrice du rôle d'Élvire. Emmanuel Hervé démontre que la restriction des parties réelles de l'orchestre chez Meyerbeer constitue une spécificité d'écriture au service de la puissance orchestrale. Arnold Jacobshagen analyse le grand-opéra en tant que nouveau genre lyrique. Alban Ramaut scrute l'attitude de Berlioz face à l'apparition du grand-opéra. Quand bien même celui-ci propose, dans *Benvenuto Cellini*, une musique qui rassemble les ingrédients du grand-opéra romantique, le genre n'en est pas moins un phénomène d'époque qu'il ne pouvait pas partager et auquel il a répondu par d'autres solutions. Jean-François Candoni étudie les aléas des relations entre Wagner et le grand-opéra français. Il appartient à Alessandro di Profio de conclure, lequel fait une étude comparative des deux versions de la partition de *Macbeth* de Verdi.

Alain REYNAUD

Divers

Benvenuto Cellini sera donné en concert au Théâtre des Champs-Élysées, le 1^{er} juin 2013, dans le cadre de la saison du centenaire du théâtre (Chœur et Orchestre du Théâtre Mariinski, dir. Valery Gergiev).

Colloques annoncés

Central European Musicians and the Birth of French Piano Virtuosity
ROME : 11-13 octobre 2012

Massenet and the Mediterranean World
LUCQUES : 30 novembre - 2 décembre 2012

Wagner : 1913 et 2013
survivances et contrastes dans l'Europe musicale
PARIS : Fondation Singer-Polignac, 22-24 mai 2013

Wagner and His World
LEEDS : 22-26 mai 2013

Richard Wagner's Impact on His World and Ours
LEEDS : 30 mai - 2 juin 2013

Expositions

LA CÔTE-SAINT-ANDRÉ : musée Hector-Berlioz
Berlioz en Italie. Voyage musical

PARIS : jusqu'au 15 juillet, musée de la Vie romantique
Théâtres romantiques à Paris - Collections du musée Carnavalet

Anniversaire

Le musée de l'Opéra de Vichy fête cette année son dixième anniversaire.

Musée de l'Opéra de Vichy 16, rue du Maréchal-Foch 03200 VICHY

Tél. : 04.70.58.48.20 <http://opera.vichy.musee.free.fr/>

Opéra-Comique

À partir de la saison 2012-2013, l'Opéra-Comique met en place sa propre Académie. Une promotion de jeunes chanteurs francophones, sélectionnés sur dossier puis sur audition, disposera d'une formation intensive alliant spécialisation et professionnalisation. Ceux-ci participeront sous contrat à deux ou trois productions de la saison en tant que doublure et/ou soliste, et aux concerts, récitals et master-classes programmés dans le cadre des festivals.

Parmi les intervenants : Laurence Equilbey, Jérôme Deschamps, Alain Altinoglu, Mireille Delunsch, Christiane Eda-Pierre.

Distinctions

Le chef d'orchestre Serge Baudo, membre d'honneur de l'AnHB, a été promu au grade d'officier de la Légion d'honneur (6 avril 2012).

Le chef d'orchestre Kent Nagano a reçu la Médaille d'honneur de l'Assemblée nationale du Québec (29 mars 2012).

Le chef d'orchestre Louis Langrée a été nommé à la tête du Cincinnati Symphony Orchestra à compter de la saison 2013-2014.

Disparitions

Rita Gorr, mezzo-soprano (1926-2012).

Christiane Vaussard-Hawkins (1923-2011). Élève de la célèbre Carlotta Zambelli, elle fut danseuse étoile à l'Opéra de Paris de 1947 à 1963, puis professeur à l'école de danse de l'Opéra et au Conservatoire. Créatrice du rôle de la Bien-Aimée de *La Symphonie fantastique* de Léonide Massine (Opéra, 1957), elle fut une fidèle sociétaire de l'AnHB.

Dr Anne Schaefer, née Marie-Thérèse Humbert. Sociétaire de l'AnHB.

Alain REYNAUD

La « *Symphonie fantastique* » de Berlioz

Documentaire inédit (France, 2010, 52 mn)

Réalisateur : Michel Follin

« En explorant les clefs de voûte de ce monument, les intervenants de ce documentaire [dont David Cairns] éclairent les passages les plus délirants. Des mots passionnants qui renforcent l'attraction hypnotique que cette symphonie, toujours et encore *fantastique*, exerce sur l'auditeur à travers les larges extraits mis en regard, dirigés par Charles Munch, Christoph Eschenbach, John Eliot Gardiner, et un Gustavo Dudamel impérial. »

Bernard Méricaud, *Télérama*

Ce documentaire est disponible en DVD auprès de Arte au prix de 9,99 €

www.artevod.com/berlioz_symphonie_fantastique

Patrimoine musical en France

CAPLET : *Le Miroir de Jésus*

E. Choi, m.-sop. ; T. Zimmermann, harpe ; Mädchenchor Hannover ; Il gioco col suono ; dir. G. Schröfel

CD Rondeau Production ROP6055 © Hanovre, VII 2011

MASSENET : *Marie-Magdeleine*

R. Crespin, S. Nadler, L. Roney, J. Rouleau, D. Roth, orgue, Orchestra of the Sacred Music Society of America, dir. A. Moss

2 CD Bella Voce BLV 107239 © New York, 1976

MASSENET : *Méditations*

N. Manfrino, sop. ; Orchestre philharmonique de Monte Carlo, dir. M. Plasson

CD Decca 476 4823 © Auditorium Rainier III, Monte Carlo, IX 2011

MASSENET : *Méodies*

S. Revault d'Allonnes, sop. ; S. Jean, piano ; M. Fontana, violoncelle

CD Timpani 1C1191 © Conservatoire, Vincennes, 29-31 X 2011

PALADILHE : *Messe solennelle pour la Pentecôte*

M. Morita, sop. ; M.-M. Lauvin, m.-sop. ; P. Gayrat, t. ; J.-L. Serre, bar. ; B. Dubois, bar ; Chœur et Orchestre français d'oratorio, dir. J.-P. Loré

CD EROL 200036

Bellissimo Opera Francese

Les Danaïdes, Les Huguenots, La Reine de Saba, Roma, Chérubin, Polyeucte, Le Roi de Lahore, Les Pêcheurs de perles, Le Roi d'Ys, Thaïs, Werther

Divers interprètes

CD Dynamic CDS719

Patrie! Duets from French Romantic Operas

Charles VI, Henry VIII, Ève, Polyeucte, Patrie !, Le Caïd, Le Mage

H. Thébault, sop. ; P.-Y. Pruvot, bar. ; Štátna Filharmónia Košice, dir. D. Talpain

CD Brilliant Classics BRIL94321 © Dom umenia, Košice, 16-18 IV 2010

Alain REYNAUD

Association nationale Hector Berlioz

BONNES FEUILLES

N° 7

2012

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

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

BONNES FEUILLES

Sommaire

Avant-propos	3
<i>Béatrice et Bénédict</i>	4
<i>À travers chants</i>	36

Avant-propos

C'était il y a tout juste 150 ans : le 9 août 1862 le théâtre du Casino de Bade offrait au public cultivé de cette ville d'eau cosmopolite deux représentations de *Béatrice et Bénédict*, un ouvrage commandé spécialement au compositeur des *Troyens* qui attendait toujours de voir son chef-d'œuvre accepté par une scène parisienne. Compte tenu de l'accueil réservé au *Tannhäuser* par le public français en 1861, la création, sur le sol germanique, un an plus tard, de cet opéra-comique en deux actes, pouvait passer pour la réponse du berger à la bergère. Le rédacteur de *la France musicale* commence d'ailleurs par une allusion à Wagner.

Les comptes rendus réunis ici pour la première fois, et annotés par Alain Reynaud, témoignent de l'intérêt sérieux qu'on portait en France aux nouvelles productions de Berlioz, comment elles étaient perçues et par quels biais on s'efforçait d'en faire sentir les qualités au lecteur. Chaque rédacteur adopte un angle différent, mais on sent une connivence respectueuse avec un confrère dont ils tentent parfois d'imiter le ton. L'accueil réservé au recueil *À travers chants*, paru à l'automne 1862, n'est pas moins significatif.

Face à ces textes destinés à la publication, il est intéressant de placer les lettres écrites par Charles Gounod venu en ami, découvrir la nouvelle partition dont il connaissait déjà des fragments, et par Ernest Reyer dont *Érostrate* attendait d'être créé. Le témoignage privé de Pauline Viardot serait précieux si on le découvre un jour.

Gérard CONDÉ

Béatrice et Bénédict

17 août 1862
La France musicale

THÉÂTRE DE BADE

—

BÉNÉDICT ET BÉATRICE

OPÉRA COMIQUE EN DEUX ACTES, DE HECTOR BERLIOZ
(Première représentation.)

De toutes les théories exposées par M. R. Wagner sur la musique dramatique, une seule nous a paru assez raisonnable pour passer en pratique, c'est celle qui voudrait que le compositeur eût des notions littéraires suffisantes pour lui permettre d'écrire lui-même les libretti des partitions. Il est certain qu'un collaborateur littéraire, souvent pris au hasard et plus souvent encore étranger à l'art musical, n'entrera jamais en communion assez intime avec le génie du musicien auquel il doit fournir des inspirations, pour le satisfaire complètement. Ou le librettiste n'atteindra pas le but rêvé par le compositeur, ou il le dépassera. Dans les deux cas, celui-ci sera forcé de se plier à des exigences ou à des caprices qui fausseront sa nature et lui feront perdre son individualité.

Sans pousser à l'extrême la théorie de l'auteur du *Tannhauser*¹, au moins faudrait-il que le compositeur dramatique fût toujours capable de tracer à son librettiste, non-seulement les situations principales du drame comique ou tragique sur lequel doit s'exercer sa veine musicale, mais encore la coupe et les rythmes des divers morceaux destinés à lui servir de canevas. On sait, du reste, que presque tous les compositeurs qui se sont illustrés au théâtre ont été des esprits très-cultivés et que, presque toujours leur génie familier, avant d'être visité par la muse de Gluck et de Grétry, l'a été par celle de Molière et de Corneille.

1 La chute de *Tannhäuser* à l'Opéra avait eu lieu l'année précédente.

Ce sont ces facultés multiples qui font de Berlioz une de ces individualités puissantes et complètes, dont on peut bien discuter les tendances, mais qui s'attestent de tant de façons supérieures qu'il est impossible, sans une insigne mauvaise foi, de les nier ou de les méconnaître. Elles viennent de se révéler avec un éclat nouveau dans l'ouvrage qu'il a fait représenter à Bade, le 9 de ce mois, devant le public le plus intelligent à coup sûr, et le plus sévère peut-être de l'Europe.

Berlioz a pris son sujet dans Shakespeare, le maître souverain de la scène. *Bénédict et Béatrice* est un des ces poèmes où le drame tempéré se mêle à la comédie de façon à exciter tour à tour une douce gaieté et de discrets attendrissements. La scène se passe à Messine, vers le quinzième ou seizième siècle. Elle s'ouvre par un chœur où le peuple célèbre la victoire sur le More, par Don Pedro, général de l'armée sicilienne, au service du gouverneur Leonato; il a été vaillamment secondé par Claudio, son aide de camp. Héro, la fille du gouverneur de Messine, attend avec impatience le retour du jeune soldat, son fiancé. Une double intrigue se noue dès le début; d'un côté, c'est Claudio qui a donné son cœur à la fille de Leonato, de l'autre, c'est Béatrice, nièce de ce dernier, qui prétend détester Bénédict, officier sicilien et compagnon d'armes de Claudio, tandis que Bénédict, à son tour, déclare qu'on ne le verra jamais subir l'empire de l'amour.

Dans son impatience, Héro qui brûle de revoir celui qu'elle aime, s'écrie dans la belle langue que voici:

Je vais le voir, son noble front rayonne
De l'auréole du vainqueur!
C'est Claudio! que n'ai-je une couronne
Je te la donnerais, je t'ai donné mon cœur!
Il me revient fidèle,
Plus d'angoisse mortelle!
Nos tourments sont finis,
Nous allons être unis!
De sa constance,
De sa vaillance
Ma main sera le prix.

Nous savons déjà ce que veulent ces deux personnages du drame et il n'est pas difficile de comprendre que leur amour ne rencontrera pas de grands obstacles. Voici maintenant Bénédict et Béatrice. Dès qu'ils se trouvent ensemble, leur haine réciproque éclate en sarcasmes qu'ils cherchent à rendre aussi piquants que possible. Béatrice commence, – c'est bien dans le caractère de la femme:

BÉATRICE.

Comment le dédain pourra-t-il mourir?
 Vous êtes vivant, on le verrait naître
 S'il n'existait pas.

BÉNÉDICT.

Aimable dédain; on est trop heureux
 D'endurer vos coups! Que ne suis-je maître
 De suivre vos pas?

Mais Don Pedro, qui voudrait marier le même jour sa fille et sa nièce, vient se mêler à ce dialogue peu galant, et de concert avec Claudio, cherche à persuader à Bénédicte qu'il n'est rien de plus doux que le mariage. Mais Bénédicte, toujours inébranlable, déclare qu'il veut absolument rester garçon. Nous voudrions pouvoir reproduire ce spirituel dialogue, mais nous aurons encore tant d'autres citations à faire, qu'il faut nous borner à constater le plaisir avec lequel il a été écouté d'un bout à l'autre.

Don Pedro et Claudio ne renoncent pas pourtant à vaincre la résistance obstinée de Bénédicte. Ils se sont promis d'en venir à bout et ils réussiront. En attendant, on nous fait assister à une scène du comique le plus amusant. Un maître de chapelle, nommé Somarone, ce qui signifie un âne bête, a composé un épithalame pour le mariage de Claudio et Hérol. Il a déjà réuni les chanteurs et les instrumentistes pour la répétition du morceau. Avant de commencer il leur adresse une courte mais expressive allocution:

« Mesdames et Messieurs, le morceau que nous allons avoir l'honneur d'exécuter est un chef-d'œuvre; commençons; » et là-dessus, le chœur beugle l'épithalame suivant:

Mourez, tendres époux
 Que le bonheur enivre!
 Mourez, pourquoi survivre
 A des instants si doux?
 Comme la nuit calme et rêveuse
 Qu'une mort bienheureuse
 Descende, paisible, sur vous!
 Mourez, tendres époux,
 Que le bonheur enivre!
 Mourez, pourquoi survivre
 A des instants si doux?

Toute cette scène, du comique le plus grotesque, a été traitée par le poète avec un esprit, une verve, une finesse qu'on n'oserait pas attendre du librettiste le plus exercé. Berlioz y a glissé très-adroitement quelques observations qui s'appliquent aux compositeurs médiocres ainsi qu'aux musiciens d'orchestre de tous les temps et de tous les pays.

Après cet épisode, qui a fait beaucoup rire, Claudio, Don Pedro et Donato reprennent leur plan de campagne à l'effet de triompher des répugnances de plus en plus profondes de Bénédict et Béatrice pour le mariage. Pendant que Bénédict est caché dans un jardin et qu'il se croit invisible, les trois personnages en question se mettent à faire l'éloge de Béatrice de façon à attendrir son intraitable ennemi. Ils prétendent que Béatrice meurt d'amour pour lui, qu'elle pleure, qu'elle sanglote, qu'elle s'arrache les cheveux, enfin qu'elle exhale à la fois des prières et des imprécations. Bénédict, qui a tout entendu, se sent pris de pitié; et comme de la pitié à l'amour il n'y a qu'un pas, on devine qu'il ne sera pas toujours inflexible. Là-dessus, il se met à chanter la ronde suivante:

Oui, je vais l'aimer, mon cœur me l'annonce.

A son vain orgueil je sens qu'il renonce.

Je vais l'admirer,

Je vais l'adorer,

L'idolâtrer.

Fille ravissante!

Béatrice, ô dieux!

Le feu de ses yeux,

Sa grâce agaçante,

Son esprit si fin,

Son charme divin,

Tout séduit en elle,

Et sa lèvre appelle

Un baiser sans fin.

Oh! je vais l'aimer, mon cœur me l'annonce,

A son vain orgueil je vois qu'il renonce.

Je vais l'admirer, etc.

De son côté, Héro a usé du même moyen auprès de Béatrice pour lui persuader qu'elle doit aimer et épouser Bénédict. Ses efforts ont été bientôt couronnés de succès, et la voici chantant avec Ursule, sa dame d'honneur, un duo qui est un chef-d'œuvre de grâce poétique et musicale:

Nuit paisible et sereine!
 La lune, douce reine
 Qui plane en souriant;
 L'insecte des prairies
 Dans les herbes fleuries
 En secret bruissant;
 L'hirondelle
 Qui mêle
 Aux murmures des bois
 Les splendeurs de la voix,
 L'hirondelle
 Fidèle
 Caressant sous nos toits
 Sa nichée en émois [*sic*],
 Dans sa coupe de marbre
 Ce jet d'au retombant
 Écumant,
 L'ombre de ce grand arbre
 En spectre se mouvant
 Sous le vent;
 Harmonies
 Infinies,
 Que vous avez d'attraits
 Et de charmes secrets
 Pour les âmes attendries!

Le premier acte fini sur ce duo, le charme de la mélodie le dispute à la suavité d'une harmonie imitative tout à la fois inspirée et savante. Berlioz, qui conduisait l'orchestre, a été acclamé trois fois par toute la salle, à la fin de cet acte.

Le deuxième acte s'ouvre par une scène burlesque dans laquelle le Somarone improvise une chanson à boire, qu'un chœur de domestiques interrompt presque à chaque mot en parodiant les accents du grotesque maître de chapelle:

Le vin de Syracuse
 Accuse
 Une grande chaleur
 Au cœur
 De notre île
 De Sicile,
 Vive ce fameux vin,
 Si fin!

LE CHOEUR.

Vive ce fameux vin,

Si fin!

SOMARONE.

Mais la plus noble flamme

Donne [*douce*] à l'âme

Comme au cœur du buveur;

C'est la liqueur vermeille

De la treille

Des côteaux de Marsala

Qui l'a

LE CHOEUR.

Il a raison et sa rare éloquence

S'unit à la science

Du vrai buveur.

Honneur

A l'improvisateur!

Le dénouement s'approche. Béatrice, qui a mordu à l'hameçon se sent saisie, pour Bénédict d'une subite flamme. Elle exhale sa tendresse dans un air où circule le feu sacré de l'inspiration dramatique, lorsque Bénédict, qui vient d'entendre les derniers élans de cette voix pleine de passion, se jette aux pieds de Béatrice et l'adjure de lui pardonner ses injustes dédains. Là-dessus, arrivent tous les autres personnages avec le chœur conduit par Somarone, et tous ensemble ils chantent un scherzo dont Bénédict et Béatrice entonnent alternativement le joyeux motif. On célèbre le double mariage de Héro avec Claudio, et de Béatrice avec Bénédict, et chacun de se dire en s'en allant, que l'homme est une créature aussi changeante que la femme. Telle est la moralité de ce poème, qui n'a certainement rien à craindre de la comparaison avec les banalités et les rapsodies auxquelles nos théâtres lyriques nous ont depuis longtemps habitués.

La partition mériterait une étude approfondie. Il n'y a pas une phrase qui n'ait été méditée et qui n'ait sa raison d'être. Le chant dit juste ce qu'il doit dire, et l'orchestre exprime toujours une pensée musicale en harmonie parfaite avec les paroles. C'est l'œuvre d'une imagination élevée et d'un esprit aussi flexible que profond. On regrette, après l'avoir entendu, que depuis *Benvenuto Cellini*, dont plusieurs morceaux sont restés dans les mémoires, Berlioz ait été systématiquement repoussé par tous nos théâtres lyriques. La France compterait, à coup sûr, à cette heure, plus d'un chef-d'œuvre de plus dans ses fastes dramatiques. Il est triste de penser qu'un tel génie, pour se produire dans tout son éclat, ait été obligé de s'exiler sur une terre étrangère.

L'ouverture, écrite de main de maître, appartient au genre tempéré. Elle débute par un brillant allégro vivement conduit. L'andante, qui lui succède, se développe avec une grâce adorable, sur un thème de la plus suave expression. Puis vient un mouvement plus rapide, entremêlé de traits charmants pour les clarinettes en gammes descendantes, autour desquelles les instruments à cordes brodent de délicieuses arabesques. C'est le finale; il conclut d'une façon entraînante cet intéressant petit drame symphonique.

Le chœur avec accompagnement de tambourins, qui ouvre la scène, a la fière et vive allure d'un chant de victoire. Quelques notes des instruments de cuivre discrètement mêlées au *tutti* de l'orchestre, indiquent bien le caractère du morceau. Il est suivi d'un petit air de danse, dont le rythme nonchalant et l'instrumentation colorée ont été fort remarqués par les connaisseurs.

Vient ensuite un air chanté par M^{lle} Monrose. L'adagio, qui respire la tendresse et le bonheur, est soutenu par un accompagnement délicieux, dans lequel le hautbois fait entendre une phrase adorablement mélancolique. La cabalette, dans le style du vieil opéra comique a du cachet et de l'originalité. L'exécution n'en est pas facile, et la voix de M^{lle} Monrose ne nous a pas paru s'y déployer à son aise.

Le duo entre M^{me} Charton et M^{lle} Monrose est un des morceaux les mieux réussis de la partition. Le dialogue en est tout à la fois mélancolique, expressif et vrai, et l'accompagnement d'une exquise légèreté, fait penser à Grétry, quand, à force de goût, l'auteur de *Richard*, parvenait à élever son style instrumental à la hauteur de son inspiration mélodique. – Il règne, dans la seconde partie de ce duo, un ton de sarcasme si bien marqué qu'on n'a pas besoin d'entendre les paroles pour comprendre l'idée du compositeur et le sentiment des deux personnages. C'est du meilleur et du plus spirituel comique. Ce remarquable morceau a été mieux compris et beaucoup plus applaudi à la seconde qu'à la première représentation.

Après un trio savamment dialogué et très-vivement conduit entre MM. Montaubry, Lefort et Balanqué, vient la scène si franchement gaie du maître de chapelle; l'épithalame, chanté en chœur, est écrit en double contrepoint. Berlioz a réussi à faire de la fugue une chose amusante; il n'y avait qu'un savant comme lui qui pût se permettre de ridiculiser la science stérile des maîtres d'autrefois; il y a réussi au delà de toute expression. Un trait de hautbois d'un comique désopilant a fait rire la salle entière, qui paraissait tout d'abord n'avoir pas bien saisi le but du compositeur. – C'est un morceau de maître.

L'air de Montaubry est tour à tour dramatique et comique. Un ingénieux accompagnement, en parfaite harmonie avec le chant, double l'intérêt et la valeur musicale de ce morceau, qui a valu à l'éminent ténor de l'Opéra-Comique une double salve d'applaudissements.

Mais une des plus belles pages de l'ouvrage, c'est le nocturne entre M^{lle} Monrose et M^{me} Geoffroy, qui termine le premier acte. Il suffirait seul à faire vivre la partition de *Bénédict et Béatrice*. Il est impossible de rien imaginer de plus gracieux, de plus attendri, de plus suavement poétique. Il y a, dans l'orchestre, des imitations qui voudraient être analysées note par note, car chacune a un sens et une expression déterminés. Ce sont tantôt des murmures de brise, tantôt des frémissements de feuillage et tantôt des soupirs lointains de génies invisibles. Ces soupirs imités par des traits de flûte qui sont comme des points lumineux, impriment sur quelques parties de ce ravissant nocturne un cachet d'ineffable mélancolie. Quand les voix ont cessé de se faire entendre, l'orchestre poursuit sa marche imitative et s'éteint peu à peu, couvert par le bruit répété des applaudissements. Berlioz a été l'objet d'une véritable ovation.

Dans le second acte, on a remarqué et fort apprécié un prélude instrumental qui a le caractère et la couleur des airs de danse orientaux; un chœur à boire avec accompagnement de tambourins, savamment traité et d'un excellent comique, mais surtout l'air de M^{me} Charton, qui a produit au moins autant d'effet que le nocturne final du premier acte. On dirait une page détachée d'un des chef-d'œuvre [*sic*] de Gluck. Il est écrit dans le style à la fois expressif et sobre de ce maître souverain de la scène lyrique, et ne le cède en rien aux plus nobles inspirations de l'auteur d'*Orphée* et d'*Armide*. Un accompagnement poétique et discret circule comme une douce brise au travers de la mélodie, qui est marquée au coin de la plus pure élégance, et l'allégo, écrit de verve, exprime les emportements de la passion avec une véhémence qu'on n'a peut-être pas encore égalée. M^{me} Charton a été à la hauteur de cette puissante conception: c'est tout dire.

Voilà donc un grand succès dont Berlioz doit être fier et qui, parti d'un tout petit coin de l'Allemagne, ira se répandre dans le monde entier. Puisse la France n'être pas la dernière à connaître ce nouveau chef-d'œuvre!

Bénédict et Béatrice a été représenté le 9 août, sur le théâtre de Bade, le plus doré, le plus rouge, mais le plus incommode que nous connaissions.

M. ESCUDIER ².

2 Marie Escudier (1819-1880). Journaliste et éditeur de musique. Fondateur avec son frère Léon de la revue *La France musicale*. L'air de Béatrice et le Duo-Nocturne avaient été donnés chez lui, le 7 avril précédent, lors d'un concert privé.

13 août 1862
Journal des débats

A M. le Directeur-Gérant.

Bade, le 10 août.

Ville gagnée! criait-on autrefois, quand les fiers soldats d'une armée en campagne avaient réussi à planter leurs drapeaux victorieux sur les remparts d'une ville emportée d'assaut. Eh bien! je puis crier à présent: Bonne nouvelle! La bataille a été livrée, et c'est victoire gagnée.

Vous savez que c'est hier que le théâtre de Bade donnait la première représentation de l'œuvre nouvelle de M. Berlioz. Quelques initiés assuraient que *Béatrice et Bénédicte* obtiendraient un grand succès. M. Berlioz n'a pas voulu faire mentir leur prophétie. C'est d'un galant homme et d'un excellent musicien.

Le navire est lancé; bon voyage à présent! Les vents lui sont propices!

Certes on peut, dans une limite, accorder une certaine confiance aux enthousiasmes des bons juges qui se font les parrains indiscrets d'une œuvre inconnue; mais qui ne sait, pour peu qu'on ait été mêlé aux mystères de la scène, qu'un abîme sépare une répétition générale de la solennelle et première représentation?

C'était hier le cap de Bonne-Espérance, voici maintenant que c'est le cap des Tempêtes. La vraie rampe a été levée, le vrai lustre s'est allumé, le vrai public est entré, et ce qu'on portait aux nues est mis en poudre.

Le contraire s'est vu quelquefois, mais plus rarement. Demandez à notre ami Jules Janin, un maître en cette science terrible.

L'épreuve a été favorable à M. Berlioz. Les plus belles mains et les meilleurs juges ont applaudi son opéra, et c'est tout ému encore des belles choses que de si belle voix ont chantées que j'ai à rendre compte de *Béatrice et Bénédicte*.

Mais ne serait-ce pas ici l'occasion de chanter avec la vieille et populaire chanson:

Au clair de la lune,
 Mon ami Janin,
 Prête-moi ta plume,
 Pour écrire un brin!

Ah! il n'aura garde d'en rien faire, l'égoïste, et, bec et barbe, il cachera tout. La loi et la tradition sont pour lui; un chasseur garde son fusil, le cavalier garde son cheval, M. Démidoff garde le Sancy³.

Or il y avait en ce temps-là un gouverneur de Messine qui s'appelait Léonato. Ne me demandez pas à quelle époque ce gouverneur cueillait paresseusement les oranges de son jardin; M. Berlioz ne le sait peut-être pas lui-même. Il nous dit seulement que les Siciliens étaient en guerre avec les Mores. Que les temps sont changés! Il n'y a presque plus de Mores aujourd'hui, mais il y a toujours des Siciliens. Par exemple, eux font plus de bruit que ceux de Messine.

Or le seigneur Léonato avait une fille et une nièce, grosse affaire dans ce pays des balcons et des aventures. Héro, l'aimable fille, rougissait quand on lui parlait du jeune Claudio, et Béatrice, la charmante nièce, faisait la moue quand on prononçait devant elle le nom de Bénédict le capitaine.

Ce n'est pas que Bénédict ne fût un brave soldat prompt à pourfendre les Mores; mais il y avait entre la capricieuse Béatrice et Bénédict échange de railleries, petit commerce d'épigrammes. C'était à qui piquerait l'autre le plus souvent, et les mots partaient comme des flèches. Ne soyez pas curieux et ne vous avisez pas de demander pourquoi. Sait-on pourquoi la rose est couleur de rose?

Le mieux que puisse faire un gouverneur qui a une fille et un général d'armée qui a un aide de camp, c'est de célébrer par un mariage la défaite des Mores qu'ils ont vaincu. Héro baisse les yeux et ne dit pas non; Claudio tend les bras; son sourire, ses regards, sa voix disent oui. De ce côté-là les œillades vont leur train; point de sarcasmes, mais de jolis madrigaux; point d'égratignures, mais des soupirs. Auprès de Béatrice et de Bénédict, Héro et Claudio sont deux fauvettes dans la compagnie de deux moineaux francs.

Voilà donc un mariage convenu; le général don Pedro, vainqueur des Africains, et le gouverneur de Messine signeront au contrat. Heureux temps, heureux pays, où il suffisait d'une bataille pour disperser l'ennemi, et où, la poursuite achevée, on n'avait plus d'autre souci que de marier une belle fille à un beau garçon! On n'a pas entendu dire que les choses se passent comme cela dans le Montenegro⁴ où il y a des Turcs cependant. Et de Turc à More, il n'y a que la main.

Mis en belle humeur par le vin de Syracuse, le seigneur Léonato et son ami le général don Pedro s'étonnent que Béatrice la belle et Bénédict le vaillant restent

3 « Le Sancy », diamant célèbre, aujourd'hui conservé au musée du Louvre, appartenait alors aux Demidoff, avec lesquels Janin était par ailleurs lié.

4 « Omer-Pacha est résolu à pénétrer dans le Montenegro. Les montagnards se battent en désespérés. », lit-on dans le *Journal des débats* du 11 août.

seuls insensibles dans un jardin rempli de fleurs et tout parsemé de musiciens. C'est un crime de lèse-amour, et de telles choses, en Sicile, ne se doivent pas tolérer.

On assemble vite un conseil de guerre – non, de galanterie. Héro la blonde et Claudio y sont admis, et, séance tenante – l'implacable Bénédicte est condamnée à aimer Béatrice la dédaigneuse spontanément, et Béatrice à son tour est condamnée à mourir d'amour à perpétuité pour Bénédicte. La chose décidée, il ne s'agit plus que de mettre le feu à ces jeunes cœurs.

La belle affaire ! n'y a-t-il pas toujours quelque étincelle cachée sous ces volcans ? Des cœurs qui sonnent la vingtième année ! Au premier choc, des flammes vont en jaillir, et pour ce miracle la ruse la plus innocente suffit. Une indiscrete raconte à Bénédicte que Béatrice a le cœur suspendu aux moustaches du beau capitaine ; un indiscret avoue tout bas à Béatrice que Bénédicte ne vit et ne respire que pour ses beaux yeux, et voilà l'incendie allumé !

Béatrice émue ne veut pas que Bénédicte se passe l'épée au travers du corps ; Bénédicte attendri jure que Béatrice n'ensevelira pas sa jeunesse dans un couvent. Plus d'épigrammes, si ce n'est du bout des lèvres ; mais, en revanche, des sourires baignés de larmes.

Un contrat se trouve là tout exprès, et Bénédicte, qui jurait de ne se marier jamais, se marie bravement et joyeusement.

Si ces noms de Léonato, de Héro, de Béatrice, de Bénédicte, de Claudio rappellent quelque souvenir au lecteur, nous dirons tout franchement que M. Berlioz ne se vante pas d'avoir inventé cette histoire amoureuse tout seul. Il l'a trouvée quelque part dans le vieux Shakspeare et il l'a arrangée pour la scène. La musique de M. Berlioz va bien à la pensée de Shakspeare.

Je ne me pique pas d'être savant dans cette belle science qui s'exprime par des notes ; je n'entrerai donc pas dans une analyse technique des morceaux qui répandent un charme si pur et si puissant sur cette œuvre nouvelle du maestro. Mais ce que les profanes comme les habiles, ce que ceux qui sentent aussi bien que ceux qui savent ont pu démêler de prime-saut, c'est le caractère éminemment vrai et musical de chaque rôle. La valeur dramatique de chaque personnage, son être intérieur en quelque sorte s'exprime par le chant. Voilà bien la rêveuse et mélancolique Héro, que l'excès de son bonheur fait fondre en larmes. N'est-ce pas l'âme passionnée de Claudio qui parle dans ses notes enflammées qui sont le langage même de l'amour ? La malice et la gaîté de Béatrice pétillent dans les fusées qui partent de ses lèvres. Mais voici que l'ardeur et l'effroi succèdent à l'esprit ; le cœur s'exalte et le chant monte vers le ciel. L'ironie babille avec Bénédicte ; elle ne s'éteint pas, mais se modifie, et quelque chose y palpète enfin qui l'échauffe et lui donne des ailes.

Ainsi de Léonato, ainsi de don Pedro, ainsi de Somarone le maître de chapelle. Ils vivent par la musique comme ils vivent par la poésie. Mais ceci n'est plus de la science, c'est de l'inspiration.

Je ne veux pas choisir; je dirai seulement que les morceaux les plus applaudis sont, au premier acte, un duo chanté par Mme Charton-Demeur et M. Montaubry, un trio bouffe entre Claudio, Bénédict et don Pedro; un chœur de musiciens conduit par M. Prilleux, qui a été dans le rôle du maître de chapelle Somarone plein de verve et d'entrain; l'air de Bénédict: *Oui je vais l'aimer...*, et pour terminer cet ensemble, un nocturne à deux voix où Mlle Monrose, habilement secondée par Mlle Geoffroy, chargée d'un rôle secondaire, a montré un sentiment musical exquis. Ce charmant nocturne, d'une composition délicate et savante, restera comme l'un des morceaux les plus achevés du répertoire moderne. Il a enlevé l'auditoire.

Le second acte, de beaucoup le plus court, se recommande par un chant de buveurs d'un effet vif et joyeux, des couplets d'une bonne facture chantés par M. Prilleux; l'air superbe de Mme Charton-Demeur, *Il m'en souvient*, que cette cantatrice a dit avec un élan, un charme et une tendresse qui ont fait éclater la salle en applaudissements. Comme importance et comme valeur, cet air tient, au second acte, la place considérable que le nocturne à deux voix occupe dans le premier.

L'œuvre se termine par un joli duo, où l'esprit et l'amour de Béatrice et de Bénédict se marient avec un rare bonheur, et encore là on reconnaît ce sentiment des caractères qui donne à la musique de M. Berlioz un mouvement dramatique si vrai.

L'ouverture, qui a été religieusement écoutée, est un morceau traité dans le style le plus large et le plus délicat. Que de finesse et de grâce dans les détails! L'orchestre savant de Bade s'est montré digne de le comprendre et de l'interpréter.

Les artistes ont vaillamment secondé le compositeur. D'unanimes applaudissements ont récompensé Mme Charton-Demeur, chargée du rôle difficile de Béatrice, la charmante Mlle Monrose qui a si bien traduit la poétique figure d'Héro, MM. Montaubry, Lefort et Prilleux à qui revenaient les personnages de Bénédict, de Claudio et de Somarone. Le public aristocratique de Bade les a tous rappelés.

Cette charmante soirée avait commencé par un prologue de M. Méry. Il a été lu par M. Monjauze, du Théâtre-Lyrique. Les vers de M. Méry ont le mérite de traduire vite et bien ce que chacun pense dans une circonstance donnée. Au mérite, le poète joint un don particulier d'esprit. Dans cette occasion, l'esprit ne pouvait pas lui faire défaut. On a écouté, on a ri, on a applaudi.

Je ne sais pas quelles dépêches les fils mystérieux du télégraphe électrique portent en ce moment à Paris de tous les bouts du monde où se cassent comme à plaisir, et sous les coups fantasques des événements, ces brins de paille que la diplomatie

patiente noue et renoue sans cesse – et Dieu sait s’il est bavard le télégraphe depuis quelque temps! Mais pendant ces douze heures on avait oublié le Potomac ⁵ et les bois de Ficuzza ⁶. Bénissons le hasard qui permet que de beaux ombrages existent encore dans un pays charmant où la politique et la guerre cèdent le pas aux muses éloquentes et paisibles!

Il y a quelque chose de touchant dans cette hospitalité aimable d’un pays qui salue les lettres et les arts français. La sympathie marche à leur suite et se fait une place dans les cœurs. Elle jette partout des semences de paix, et cette propagande, qui n’a besoin ni de protocoles, ni de manifestes, ouvre plus de portes avec ses ailes qu’une armée avec ses canons.

Le théâtre de Bade est à cette heure une succursale charmante de l’Opéra-Comique, du Théâtre-Français, du Gymnase et du Vaudeville. Il ouvre son enceinte à tous les noms aimés du public de Paris. Qui donc accuserait ses efforts et verrait avec regret ses triomphes? Hélas! Ne sait-on pas combien de grands prix de Rome attendent sur le boulevard des Italiens que l’un des théâtres lyriques de Paris leur ait fait l’aumône d’un poème, et qu’elle est fiévreuse cette attente! Et puis, qui l’ignore? Les chemins de fer et les grandes foules ont fait les longs succès de cent cinquante représentations; et si la vogue tient fermées ou moins favorisées les portes de quelques théâtres parisiens, n’est-il pas heureux qu’une pensée intelligente ouvre un théâtre nouveau loin des Champs-Élysées, aux bords du Rhin?

Il y a ici comme une senteur de la France, un reflet de Paris. Qui donc souhaiterait que le théâtre de Bade ne s’ouvrit plus que pour les comédies de Nuremberg et les opéras de Magdebourg? Ce serait être plus allemand que les Allemands. Ils sont chez eux et ils ne demandent qu’une petite place. Au profit de qui faire cette place plus grande qu’ils ne la désirent?

Réjouissons-nous donc de ce qu’il y a de l’autre côté du Rhin un assez grand nombre d’intelligences assez françaises pour applaudir les œuvres qu’ont signées hier M. Gounod et M. Massé, M. Clapisson et M. Gevaert, celle que signe aujourd’hui M. Hector Berlioz, et qui réserveront le même accueil fraternel à celle que demain signera M. Ernest Reyer.

AMÉDÉE ACHARD⁷.

5 Le Potomac formait la limite entre l’Union et les États confédérés lors de la Guerre de Sécession.

6 « Garibaldi est dans le bois de Ficuzza à la tête d’un corps de volontaires » (*La Presse*, 6 août 1862).

7 Amédée Achard (1814-1875), romancier, journaliste, et publiciste de tendance orléaniste. Berlioz le remercia pour son article (*Correspondance générale*, 2644).

17 août 1862
Revue et Gazette musicale de Paris

CORRESPONDANCE.

Bade, 12 août.

BÉATRICE ET BÉNÉDICT.

Opéra-comique en deux actes, poëme et musique d'HECTOR BERLIOZ.

On demande du nouveau, on l'appelle, on le cherche, et on se plaint généralement d'en manquer. Venez à Bade, vous en trouverez autant et plus qu'il n'est permis d'en désirer sur cette terre. Un théâtre élégant, charmant, consacré à toutes les muses de France et d'Allemagne, un opéra-comique dont le poëme et la partition sont du même auteur, de notre cher collaborateur et ami Hector Berlioz, qui jusqu'ici ne s'était produit que dans les sphères musicales les plus sérieuses; une réunion d'artistes choisis parmi les meilleurs et telle que Paris n'en possède pas en ce moment, voilà ce que vous offre une petite ville qui n'est qu'à une journée de la ville immense. Quoi de plus attrayant, de plus nouveau ?

Le théâtre de Bade, nous vous avons dit à peu près quelle est sa structure. Ajoutons qu'il a coûté 1 million, et qu'à 2,000 francs par soirée, les recettes pourront bien monter à une trentaine de mille francs pour la saison, laquelle en coûtera plus de 150,000. C'est donc un assez joli cadeau que M. Benazet aura fait au public! Mais à Bade le, public est habitué à des cadeaux de ce genre. Prenons donc le théâtre par-dessus le marché, n'en parlons que pour mémoire, et venons à quelque chose de plus merveilleux, à *Béatrice et Bénédict*. Laissons de côté, quoique bien malgré nous, l'opéra allemand de Conradin Kreutzer, *une Nuit à Grenade*, représenté par la troupe de Carlsruhe; laissons, bien à regret aussi, le prologue en vers écrit par Méry, et fort joliment récité par Monjauze, pour la solennité de l'installation française. En un mot, quittons tout, pour ne songer qu'à l'œuvre de Berlioz, un poète et un musicien en une seule personne. Vous savez déjà quel en a été le succès éclatant, complet, unanime; vous savez comment les braves sont allés *crescendo* de la première à la seconde soirée, seconde et dernière, suivant le

programme, qui a des *rigueurs à nulle autre pareilles*⁸. Mais si *Béatrice et Bénédict* ne doit plus être joué à Bade, il le sera sans doute ailleurs. C'est un de ces ouvrages qui ne se résignent à mourir qu'avec la certitude de ressusciter quelques jours après.

Donc, notre ami Berlioz, relisant Shakspeare, qu'il sait par cœur, s'avisa qu'il y avait dans un de ses plus beaux drames, *Much ado about nothing* (beaucoup de bruit pour rien), un délicieux sujet de comédie. Une chose singulière, c'est que le drame, inspiré par l'Arioste, avait déjà fourni le canevas d'un opéra célèbre, *Montano et Stéphanie* de Dejaure et de Berton. Mais à la sombre histoire d'Héro et de Claudio, taillés sur le patron de celle d'Ariodant et de la belle Genièvre, Shakspeare avait su mêler le joyeux conte de deux amants qui se détestent, se poursuivent de railleries, se harcèlent de sarcasmes, et finissent par s'épouser parce qu'on leur persuade qu'ils s'adorent. — « M'aimez-vous? dit Bénédict à Béatrice. — Pas plus que de raison, répond celle-ci. — Il faut donc, répond l'autre, que votre oncle, le prince et Claudio se soient bien trompés, car ils m'ont assuré que vous m'aimiez. » A la même question faite par Béatrice, Bénédict répond absolument de même, et un éclaircissement s'ensuivrait, si Bénédict n'avait l'heureuse idée de fermer résolument la bouche de Béatrice par un baiser.

C'est là le texte ingénieux, plus d'une fois imité sur notre scène, notamment par Scribe dans son *Héritière*, dont notre ami Berlioz s'est emparé pour le façonner à son usage. Il l'a converti lui-même en libretto, non pour se donner l'air de penser qu'il n'existe plus de vrais et bons librettistes au monde, mais afin que chez lui la poésie et la musique fussent réellement sœurs, et que leur antique parenté ne pût être taxée de fiction. Ce n'est pas Berlioz qui eût fait l'économie de l'ouverture. Il en a écrit une remplie de fins détails et de caprices harmonieux. Puis vient un chœur d'introduction, brillant, sonore, et qui se termine par une gracieuse stretta de caractère champêtre. Ensuite se succèdent un air de soprano, un trio bouffe pour deux basses et ténor, et l'on arrive à la conclusion de l'acte, à ce duo de femmes qui, d'un commun accord, a été proclamé un chef-d'œuvre, c'est-à-dire une de ces choses trouvées et non cherchées, une de ces pures émanations du génie qui ne surprennent et ne ravissent pas moins l'auteur que les auditeurs. Un grand et large finale n'aurait pas produit plus d'effet que ce magnifique nocturne à deux voix, que l'orchestre continue dans une ritournelle, où l'enchantement s'en va *perdendosi*, comme dans le plus poétique des rêves.

Le second acte aussi a son chef d'œuvre, son diamant, sa perle, son soleil. C'est l'air de Béatrice: *Il m'en souvient*, dont l'admirable andante se déroule avec une ampleur digne de Gluck, et dont l'allegro s'abandonne aux transports d'un amour qui

8 Malherbe, *Consolation à M. du Périer sur la mort de sa fille* : « La Mort a des rigueurs à nulle autre pareilles ».

se traduit en soupirs, en élans passionnés et même en vocalises. Nous aurions encore à citer dans ce même acte un chœur de table, et un rondo intercalé dans la finale, mais l'air de Béatrice domine tout le reste et en amoindrit le souvenir. On peut discuter plusieurs morceaux de l'opéra: sur l'air de Béatrice, il n'y a qu'une opinion: *chef-d'œuvre*, *master piece*, *capo d'opéra*, et toujours le même mot dans toutes les langues de l'Europe, sans oublier *meisters-stück*, qui est de la langue du pays, celle qu'on parle le moins, bien entendu.

Les bravos, les acclamations, les pluies de fleurs, n'ont pas manqué au triomphe du compositeur qui dirigeait lui-même l'orchestre. Une belle part en est revenue à Mme Charton-Demeur, l'excellente cantatrice à qui le rôle de Béatrice est si heureusement échu dans le moment où elle va quitter la France pour quatre mois : quels adieux elle nous fait et quel gage de retour elle nous donne⁹ ! Comment ne pas revenir au plus vite, quand on a un rôle comme celui de Béatrice qui vous rappelle ? C'est Mlle Monrose qui remplit le rôle d'Héro, beaucoup moins favorable que l'autre, et Montaubry celui de Bénédict, beaucoup moins heureux encore. Mais ces deux artistes vont bientôt prendre leur revanche en rentrant dans leur répertoire parisien. Balanqué, Lefort et Prilleux jouent des rôles accessoires, dont le dernier est celui d'un maître de chapelle orgueilleux jusqu'à la démence, et qui n'est pas, à ce qu'on assure, un personnage d'invention.

La mise en scène répondait à l'œuvre: le panorama de Messine a surtout frappé les regards, et les costumes les ont éblouis.

Le premier jour avant *Béatrice et Bénédict*, l'orchestre de Kœnnemann avait exécuté la *Jubel-Ouverture* de Weber, comme lever de rideau, et l'on avait joué *le Chien du Jardinier*, de Grisar; le second jour c'était *la Servante maîtresse*, de Pergolèse, que l'on devait reprendre le lendemain à l'Opéra-Comique de Paris.

Maintenant, à Bade, on attend l'*Erostrate* de Méry et Pacini, musique d'Ernest Reyer.

Z.

9 Voir, dans le *Journal des débats* du 23 décembre 1862, « M^{me} Charton-Demeur à La Havane ».

Le Ménestrel
830 — 29^e Année
N° 38

THÉÂTRE DE BADE

—

Première représentation de *Béatrice et Bénédict*, d'Hector BERLIOZ.

—

Bade, 12 août 1862.

(Correspondance particulière.)

C'est avec joie que je vous annonce (si déjà vous ne le savez) le grand succès de l'opéra de Berlioz, *Béatrice et Bénédict*. La première représentation a eu lieu samedi dernier 9 août. Lundi 11, deuxième représentation.

L'ouverture a été applaudie à trois reprises. Pas un morceau qui n'ait été couvert de bravos. Je vous cite les plus saillants: le premier duo entre Béatrice (M^{me} Charton-Demeur) et Bénédict (Montaubry), supérieurement dit par les deux artistes; un air d'Héro (M^{lle} Monrose), et surtout le duo des deux femmes (M^{mes} Monrose et Geoffroy), qui termine le premier acte, et a excité l'enthousiasme général. Cette fin d'acte a valu une ovation à Berlioz, qui dirigeait son opéra.

Le second acte commence par des couplets à boire, avec chœurs, que le public a également fêtés. Mais voici venir un deuxième chef-d'œuvre: c'est l'air de Béatrice, air splendide, dont l'adagio et la cabalette ont successivement ravi l'auditoire. M^{me} Charton-Demeur l'a dit avec un grand bonheur, et elle a partagé le triomphe du maître.

L'opéra se termine par une prière en chœur, suivi d'un duo final qui a produit beaucoup d'effet, et le rideau est tombé au milieu des plus bruyants applaudissements.

Vous voyez que si Berlioz a attendu longtemps pour livrer bataille, la victoire n'en est que plus éclatante... X...

Nous complétons ce résumé de la première impression par un extrait de la correspondance de notre confrère Théodore Anne (*Revue et Gazette des Théâtres*):

« Le succès, dit M. Théodore Anne, après avoir énuméré les morceaux de la partition, a été complet, très-grand, très-unanime, et quand on a eu bien fêté l'auteur-compositeur, on a fêté les artistes en les rappelant tous.

« M^{me} Charton-Demeur, que nous avons vue à l'Opéra-Comique, étincelante de beauté, de grâce et de talent, puis qui est allée conquérir une haute réputation à l'étranger dans le répertoire italien, et qui nous est revenue à Ventadour, toujours aussi belle que bonne, M^{me} Charton-Demeur, que nous applaudirons avec tant d'enthousiasme cet hiver, comme nous l'avons applaudie l'hiver dernier, M^{me} Charton-Demeur, aussi excellente cantatrice que comédienne distinguée, a trouvé ici l'accueil qu'elle reçoit partout. Elle a triomphé comme femme et comme artiste; il y a chez elle la science du talent et la haute intelligence. Elle a un duo et un air à chanter, et elle détaille ces morceaux et tout son rôle avec un art infini. Elle est Française, c'est vrai, mais elle a passé par l'étranger, et ce frottement n'a nullement altéré la pureté d'un organe charmant. Elle chante l'Italien comme une italienne; elle chante le français avec l'élégance française. Elle a toutes les sympathies. On fait plus que l'honorer comme artiste, on l'estime encore comme femme, double récompense de son talent et de ses qualités privées.

« M^{lle} Monrose, qui a gagné ses éperons à l'Opéra-Comique, est aussi une très-jolie et très-charmante femme. Elle a de la grâce et de l'élégance. Elle est très-heureusement partagée dans la pièce nouvelle. Elle s'efface au second acte, mais elle brille au premier, et c'est à elle qu'est échu l'air à la fois touchant et délicieux qui termine cet acte, air qui, avec celui de M^{me} Charton-Demeur, constitue l'élément capital de l'ouvrage. M^{lle} Monrose est une artiste de race. Elle chante très-bien et elle dit comme elle chante. Elle est engagée par le nom qu'elle porte, nom glorieux au théâtre et cher aux artistes dramatiques¹⁰. Elle a donc sa noblesse; elle sait que noblesse oblige, et elle a l'âme trop élevée pour déroger.

« M^{me} Geoffroy, cette gracieuse blonde, qui a déserté les Bouffes-Parisiens pour le théâtre de M. Hostein, a eu la velléité de rentrer, au moins momentanément, dans le genre lyrique, et elle n'a dans l'opéra de M. Berlioz qu'un tout petit rôle de dame d'honneur¹¹. Elle n'y peut guère faire briller que le charme de sa personne; cependant elle s'est fait remarquer par la manière dont elle a soutenu en duo l'air qui termine le premier acte, et sa voix s'est heureusement unie à celle de M^{lle} Monrose.

10 Le nom de Monrose fut illustré par Claude Barizain dit Monrose (1783-1843), sociétaire de la Comédie-Française, et son fils, Louis Monrose (1811-1883), comédien et professeur de déclamation au Conservatoire.

11 Marie Coralie Geoffroy, née Guffroy, avait quitté les Bouffes-Parisiens, où elle avait créé le rôle de Cupidon dans *Orphée aux enfers*, pour le Cirque-Olympique, dirigé par Hippolyte Hostein.

« Montaubry, le chanteur de *Lalla Roukh* et de *Rose et Colas*, deux chefs-d'œuvre d'un genre si différent, mais qu'il a abordés avec un talent égal, Montaubry, l'élégant acteur et surtout l'homme probe et l'artiste consciencieux, qualités que je mets au-dessus du talent, parce que leur rareté ajoute à leur mérite, Montaubry n'a reçu en partage qu'un duo et un trio, mais ces morceaux sont très-bien faits, et les couplets enchâssés dans le trio ont été dits par lui avec un esprit parfait et avec cette voix suave qui l'a placé à Paris au premier rang.

« Prilleux, qui joue les niais avec tant de franchise et de naturel, ce qui prouve qu'il est homme d'esprit, car il faut avoir beaucoup d'esprit pour paraître bête au théâtre, Prilleux a été superbe de jactance et de bonhommie dans le rôle épisodique d'un maître de chapelle, qui se croit un homme de génie, quand il n'est qu'un imbécile. Il a fait rire, il a chanté très bien sa chanson à boire et on l'a fort applaudi.

« Balanqué et Lefort, du Théâtre-Lyrique, n'ont que des rôles secondaires qu'ils ont bien tenus, mais Balanqué va, comme M^{me} Geoffroy, se montrer ce soir dans la *Servante maîtresse*, où il joue Pandolphe.

.....
 . . .

11 août. « La deuxième représentation de *Béatrice et Bénédict* a confirmé le succès de la première, M. Berlioz a été acclamé de nouveau par toute la salle, les artistes ont été rappelés après le premier et le second actes, sans compter les chaleureux applaudissements qui leur ont été décernés pendant tout le cours de la soirée, et enfin M^{mes} Charton-Demeur, Monrose et Geoffroy ont reçu chacune un superbe bouquet. Bade se fait parisien.

« On a commencé par la *Servante maîtresse*, très gaillardement et très spirituellement menée par Balanqué, qui a joué et chanté avec un grand talent; par M^{me} Geoffroy, qui a eu un double triomphe comme artiste et comme femme, et par Geoffroy très-plaisant dans le rôle muet de Scapin.

« TH. ANNE¹². »

12 Théodore Anne (1797-1869), littérateur, romancier et auteur dramatique de tendance légitimiste. Rédacteur à *La France*, critique théâtral de *L'Union*, il collabora à la *Revue et Gazette des théâtres*.

THÉÂTRE DE BADE

—

Première représentation de *Béatrice et Bénédic*, d'Hector BERLIOZ.

—

(2^e article.)

Nous compléterons ce que nous avons dit et reproduit dimanche dernier, à l'égard de l'opéra-comique d'Hector Berlioz, par quelques fragments d'un excellent article publié sur ce sujet dans *l'Illustration de Bade*, par M. Félix Mornand, qui se défend tout d'abord de parler musique, mais dont il parle en définitive de la manière la plus logique, la plus sensée, comme nos lecteurs vont en juger.

.
.

*
* *

« En art, me semble-t-il, il ne faut fréquenter ni les voies battues ni les voies désertes. Dans les premières, on court à la vulgarité, et dans les secondes, à l'isolement de l'aigle dans les airs, noble solitude sans doute, mais qui n'est point ce que doit rechercher l'artiste vivant et devant surtout vivre de communion, d'expansion. Le point est de plaire, selon moi, aux connaisseurs et à la masse. Les plus grands des créateurs, Shakespeare, Molière, Racine, Corneille, Schiller, Mozart, Rossini, Méhul, Weber, atteignent à ce double succès. M. Berlioz vient d'y parvenir à son tour, et je n'hésite pas à dire que de cette deux fois heureuse représentation de son nouvel ouvrage date pour lui (c'est à Bade qu'il en doit rendre grâce) l'ère si longtemps disputée, attardée, de sa popularité et aussi d'une réelle transformation de son talent.

« Le fond de la pièce est le proverbe latin si connu et si contestable (pardon, Mesdames!) *si vis amari ama*, « Si tu veux qu'on t'aime, aime d'abord. » Le grand roi Louis XIV, entouré des avances des plus belles et des plus nobles femmes de son temps, des Lavallière, des Montespan et des Fontanges, ne pouvait se défendre de l'amour constaté d'une simple jardinière. Béatrice sans doute est mille fois mieux que cela; mais c'est uniquement parce que Bénédic apprend à n'en pouvoir douter qu'elle l'aime, qu'il se met à l'aimer, et réciproquement. Or, cette révélation,

scéniquement faite à Bénédicte, n'a point lieu pour Béatrice, et c'est une lacune qui non-seulement jette quelque obscurité sur le dessein de l'ouvrage, mais qui aurait eu besoin d'être comblée à la fois en action et musicalement. Un trio de femmes correspondant à celui des trois hommes n'eût pas été de trop peut-être pour expliquer la subite passion de la belle et réfractaire Béatrice, le point important du nœud à délier; car une femme, en apparence du moins, aime plus difficilement qu'un homme et ne se rend pas sans sommation, comme ce dernier dont c'est le droit, sinon le devoir. Il fallait faire chanter cela parce que le chant est l'action particulière et propre d'une œuvre musicale, et, n'en déplaise à Beaumarchais et à son mot contre lui-même, c'est précisément quand les choses valent la peine d'être dites, qu'il faut dans un opéra les chanter¹³.

« M. Berlioz réparera nécessairement cette omission si, comme cela semble infaillible, son opéra nouveau est repris cet hiver et représenté à Paris.

« Quel que soit son poème, et si l'on considère qu'un livret médiocre a souvent suffi à faire tomber dans les deuxième et troisième dessous une musique excellente, celle de la *Partie de chasse d'Henri IV*¹⁴, par exemple, dont la merveilleuse ouverture a seule pu surnager, on admirera et on félicitera d'autant plus M. Berlioz d'avoir pu faire prévaloir la sienne sur une série de situations peu définies et peu précises. Avec un poème amusant et limpide comme celui du *Domino noir*, on ne voit pas où son opéra eût été, et il ira tout de même, je le crois, et longtemps, malgré l'imperfection du canevas, car il renferme un duo que sans banalité il faut appeler un chef-d'œuvre et qui vivra autant que la musique française. Il est déjà dans toutes les mémoires à Bade; il le sera bientôt dans celles de tous les amateurs de l'art musical en Europe. J'ai désigné ainsi l'inspiration admirable qui termine le premier acte, et qui, partie de Bade le 11 août dernier, fera dans l'année même, visiblement, son tour d'Europe par les concerts, assurément, par le théâtre aussi, je pense.

« Cela ne peut se comparer ni à la *ci darem la mano*, ni au duo de *Guillaume Tell*, ni à celui d'*Otello*, ni à quoi que ce soit de connu à la scène. Cela est tout à fait à part. Deux charmantes jeunes filles, dans un jardin, la nuit, chantent les beautés de la nature vue ou plutôt sentie sous ce mystérieux jour: rien de plus, rien de moins. Eugène Scribe ne se fût jamais avisé d'un pareil hors-d'œuvre, de même que M. Berlioz n'inventera jamais, en tant que librettiste, les complications de l'*Ambassadrice*, de la *Fiancée* ou de *Lestocq*; mais comme compositeur il prend

13 *Le Barbier de Séville*, I, 2 : « Eh, mon Dieu! nos faiseurs d'opéras comiques n'y regardent pas de si près. Aujourd'hui, ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. ».

14 *Le jeune Henri* de Méhul. L'ouverture, passée à la postérité sous le titre de *La Chasse du jeune Henri*, figurait au répertoire de la Société des concerts du Conservatoire. Berlioz l'avait dirigée à Bade l'année précédente.

hautement sa revanche, et ce duo est beau, comment dire? comme le *Lac*, de Lamartine, son congénère; je m'arrête là et n'ajoute plus naturellement aucun éloge.

« Un autre duo charmant, ou plutôt duettino, qui termine la pièce, a réussi plus à la répétition au piano qu'à la représentation. C'est celui que chantent les héros de la pièce (*Héro* à part), raccommodés et mariés. Cela tient, je crois, à l'extrême et trop sonore pétulance de l'accompagnement orchestral, reproduisant le motif principal de l'ouverture et déprimant le chant exquis de cette invocation finale au dieu des âmes. M. Berlioz, en écrivant désormais pour les voix humaines, ce qu'il a trop peu fait jusqu'ici et fera certainement de plus en plus, devra, je crois, s'abstenir de plus en plus aussi de ces recherches de science, de ces *chant contre chant*, qui peuvent parfois s'admettre comme curiosité et certificat de savoir, mais où l'un nuit souvent à l'autre. Il peut aussi se livrer plus confiamment à une inspiration mélodique qui lui est, nous le savons aujourd'hui, abondante, et qui (depuis longtemps nous l'avions appris) sera toujours chez lui élevée, spiritualiste, personnelle et souverainement ennemie des voies banales.

« Les autres morceaux remarquables de la partition sont, d'abord: l'ouverture reproduite en *scherzo* à la fin de l'ouvrage, commencée à trois temps (*trois-huit*), puis finie à deux temps, comme le fameux air de Gaspar du *Freyschütz*; le duo entre Béatrice et Bénédict; l'air de danse, infiniment corybathique [*sic*]; le trio d'hommes : « *Me marier. Dieu me pardonne!* le *rondo* de Bénédict: *Ah! je vais l'aimer!* l'air de Béatrice et la *Marche nuptiale*, soutenue d'un bon rythme orchestral.

« Toute cette musique difficile, et qui exige de la part de l'exécutant une vigilance sur soi-même, une attention, je dirai même une tension continuelles, a été dite avec la plus haute distinction par M^{mes} Charton-Demeur, Monrose, Geoffroy, MM. Montaubry, Balanqué, Prilleux, Geoffroy, Lefort.

.

« Quant à l'orchestre de Bade, il a été égal, c'est tout dire, à celui de Carlsruhe qu'on avait applaudi si justement l'avant-veille à l'exécution de l'opéra de C. Kreutzer.

[...]

« Félix MORNAND¹⁵. »

15 Félix Mornand (1815-1867), journaliste et écrivain. Chroniqueur à *L'Illustration* et rédacteur en chef du *Courrier de Paris*. Auteur de *La Vie des eaux* (1853).

13 août 1862
Courrier du Bas-Rhin

THÉÂTRE DE BADE.

9 août [1862].

Inauguration de la scène française. — BÉATRICE et BENEDICT, opéra-comique en deux actes, paroles et musique de M. Hector Berlioz.

Samedi, 9 août, a été inaugurée la scène française du théâtre de Bade avec *Béatrice et Benedict*, opéra inédit de M. Hector Berlioz : c'est donc représenté par l'Institut que la France est entrée en lice pour soutenir la lutte pacifique qui vient de s'engager outre-Rhin. Combien de théâtres peuvent se vanter d'un pareil début !

La salle de spectacle paraissait samedi plus ravissante encore qu'à la première soirée, ainsi qu'il en arrive de ces grandes compositions musicales dont chaque audition fait apercevoir quelque beauté nouvelle. Elle offrait un aspect particulier ; il y régnait je ne sais quel souffle parisien apporté là sans doute par toute une cohorte d'illustrations littéraires et artistiques qui s'étaient donné rendez-vous à Bade pour cette intéressante solennité ; et dans ces rangs d'élite, nous avons remarqué avec une vraie joie M. Ch. Gounod avec toutes les apparences d'une santé parfaitement remise.

La soirée s'est ouverte avec le *Jubel-Ouverture* de Weber, exécutée par l'orchestre de M. Kœnnemann¹⁶, après laquelle M. Monjauze, du Théâtre-Lyrique, est venu dire le poétique prologue de M. Méry, depuis longtemps passé maître dans ce genre de compositions¹⁷. De chaleureux applaudissements ont interrompu et couronné cette belle pièce de vers que M. Monjauze a *interprétée* comme il eût fait d'une harmonieuse cavatine.

Après cet épisode littéraire, M. Berlioz est venu prendre possession du siège directorial qui dans peu d'instant allait devenir pour lui le char du triomphateur. Car, n'allons pas plus loin sans le dire, c'est un triomphe qu'il vient de remporter. Son nouvel opéra est à tous égards une œuvre transcendante, en même temps qu'une production curieuse au point de vue de l'éminente personnalité musicale de M. Berlioz, personnalité *sui generis* qu'il faut envisager, même en ses aspects

16 Miloslaw Kœnnemann (1826-1879), chef d'orchestre et compositeur, dirigeait les représentations du théâtre de Bade et avait donc, par exception, cédé la baguette à Berlioz.

17 Aucune allusion à Berlioz dans ces alexandrins assez convenus où passent seulement les noms de Mozart, Gluck, Beethoven, Goethe et Schiller.

discutables, avec respect, sans commune mesure autre qu'elle même, sous peine de la connaître mal et de se priver d'en admirer les nombreuses beautés.

Si nous rappelons que M. Berlioz compositeur, est l'indépendance même, qu'il résume la largeur de Beethoven, la force dramatique de Spontini et de Gluck, la poésie de Shakespeare, le tout fécondé par son génie propre et sa science sans limites, c'est pour mieux faire ressortir la phase nouvelle dans laquelle il est entré avec *Béatrice et Benedict*, et qu'en écrivant un opéra-comique, il a voulu prouver qu'il est assez grand pour se faire petit. Quand je dis petit, n'allez pas vous attendre à des cavatines de petit format, à des six-huit charmants, aux gracieuses conventions de l'opéra-comique français ; non, le sacrifice n'est pas allé jusque-là, et nous en complimentons fort M. Berlioz qui eût dû certainement perdre de son caractère propre, dans ce lit de Procuste, si jamais il eût consenti à s'y laisser enfermer. Non, c'est le cadre seul du tableau qui est devenu plus étroit ; mais la peinture et les détails, même lorsque le maître sourit, on gardé ce cachet de grandeur, ce coloris épique, l'éminente distinction et la science suprême qui caractérisent le chantre de *Faust* et de *Roméo et Juliette*.

De sympathiques témoignages accueillirent M. Berlioz dès qu'il parut, le front grave, mais tranquille, comme s'il ne réunissait pas ce soir-là la triple responsabilité de chef d'orchestre, de librettiste et de compositeur. Et, de fait, il me paraît difficile que, dans une organisation telle que la sienne, ces trois attributions puissent se scinder. Personne, en effet, autre que lui, ne saurait communiquer aux exécutants de sa création originale la fiévreuse électricité qui semble l'avoir dictée ; d'autre part, quel librettiste pourrait jamais approcher cette nature passionnée, étrange quelquefois, poétique jusqu'à la sauvagerie antique, trouver un sujet d'opéra en harmonie avec une telle disposition, et accommoder des situations assez favorables à l'épanouissement complet de sa science et de son inspiration mélodique ? En un mot, il nous paraît difficile que M. Berlioz se résolve jamais à entrer sans révolte dans la personnalité d'autrui.

Le sujet de *Béatrice et Benedict*, emprunté à Shakespeare, est très-simple. Béatrice, nièce du gouverneur de Messine, Leonato, et Benedict, officier sicilien, se font depuis longtemps une guerre d'épigrammes et de sarcasmes qui ne réussit qu'à éveiller un amour réciproque. Au moment où ils croient leur amour-propre le plus endolori, ils sentent leur cœur plus pris que jamais. Mais ils sont loin de s'avouer leur amour. Béatrice attend que Benedict fasse le premier pas, et celui-ci, de son côté, a juré à ses amis de ne jamais se marier : le jour où tel malheur devrait lui arriver, il consentirait — tant il se sent sûr de son fait — à passer sous les fourches caudines de cet écriteau : *Ici l'on voit Benedict, l'homme marié*. Ses amis Don Pedro et Claudio, connaissant son esprit changeant et son amour pour Béatrice, ourdissent alors une petite conspiration matrimoniale, et le pauvre ou plutôt

l'heureux Benedict ne tarde pas à tomber dans le piège : il épouse Béatrice qu'il adore et se rit de l'écriveau qu'on lui présente : si on écoutait, dit-il, les railleries des sots, on ne ferait jamais rien de bien¹⁸.

Cette simple donnée que traverse épisodiquement l'amour d'Héro et de Claudio, a servi à M. Berlioz de canevas à de très-heureuses situations, à des oppositions qu'il affectionne et lui a permis d'unir souvent à la vaporeuse poésie de Shakespeare, des accents grands comme ceux de Gluck, et une fantaisie merveilleuse.

Le dialogue, à part quelques franchises propres au poète anglais, se distingue comme tout ce qu'on lit de M. Berlioz écrivain, par la finesse, la grâce, et le trait malin n'y est pas rare.

Sous le rapport de l'instrumentation, M. Berlioz, qui n'a jamais dit son dernier mot dans la science, s'est surpassé dans son nouvel opéra. On dirait que ce maître aurait longtemps vécu avec chaque instrument séparément pour en scruter les plus secrètes propriétés. Il les connaît tous jusqu'à l'âme. Aussi, quels effets inattendus, ravissants, en sait-il tirer. Jamais nous n'avons été charmés par autant de timbres nouveaux produits par l'assemblage d'instruments bien connus cependant, mais saisis avec un art dont le secret nous échappe dans leurs régions les plus heureuses, les plus conformes à l'effet rêvé par le compositeur. En même temps qu'extraordinaire comme physiologie instrumentale, cette orchestration est luxuriante de sonorité, de richesse de tons, alerte et pathétique tour à tour, tantôt brunâtre, tantôt irisée de rose et de bleu. A lui tout seul, le travail symphonique de *Béatrice* est un chef-d'œuvre digne de la plus minutieuse analyse qui y révélerait des rythmes piquants de nouveauté, une harmonie pittoresque et pleine d'inattendu, délicieuse lorsqu'elle est régulière, délectable encore quand, dans un apparent oubli d'elle-même, elle vous emporte un peu au hasard sur l'aile tronquée de la dissonance.

L'ouverture est un admirable croquis de l'opéra : elle débute par un motif à trois temps vif et pétillant, de rythme brisé, composé d'éclairs, où les violons et les instruments légers de l'harmonie se poursuivent comme des feux follets qui paraissent et disparaissent. Ce motif, que coupe un très-bel adagio interprété par les timbres graves et les violoncelles sur une basse qui semble fuir le chant supérieur ; ce motif est étrange de prime abord, mais il s'explique à merveille quand on l'entend revenir au final de l'opéra sur ces paroles qu'il traduit si bien :

L'amour est un flambeau,
L'amour est une flamme,
Un feu follet
Qui brille et disparaît.

18 Cette phrase, qui ne figure pas dans le livret actuel, a-t-elle été dite à Bade ?

L'allégo de l'ouverture est une symphonie du plus haut style et un chef-d'œuvre de contre-point. Il y règne un frémissement joyeux, une jubilation en plein épanouissement que les violons sont chargés d'exprimer par d'éclatantes arpèges. C'est la peinture de l'amour heureux après les folles hésitations du caprice. Cette ouverture, après laquelle toute illusion d'opéra-comique avait disparu, a été enlevée avec chaleur et vivement applaudie. M. Berlioz était déjà dans la première phase du bonheur.

Le rideau se lève sur un décor sicilien plein d'air et de lumière dû à M. Mühldecker, le renommé machiniste de Carlsruhe. Le peuple de Messine se livre sur la plage à de joyeux ébats en apprenant la victoire que vient de remporter l'armée sicilienne, commandée par Don Pedro. Le premier chœur avec tambourin est très-difficile de rythme et de combinaison, le compositeur ayant voulu sans doute y exprimer le tumulte populaire et le croisement irrégulier des groupes qui dialoguent. Ce chœur se termine par une *tarentelle* exécutée à l'orchestre et dans laquelle M. Berlioz a su éviter le type presque traditionnel de cette danse, tout en restant gracieux, clair et en devenant neuf¹⁹. Le peuple sort en dansant, mais on regrette qu'il ne chante pas en même temps. Du reste cette scène fort bien réglée par M. Amable Mutée est d'un gracieux effet²⁰.

Voici venir le pathétique.

Une large et tendre phrase d'orchestre prélude à l'air d'Héro (Mlle Monrose). Elle attend son fiancé Claudio, jeune guerrier qui vient de se signaler par des prodiges de valeur.

L'andante

Je vais le voir,
Son noble front rayonne
De l'auréole du vainqueur.

est d'une admirable pureté de style : on y sent l'amour chaste et contenu de la jeune fille que l'orchestre seul, par des petits battements discrets, se hasarde à trahir. Mais peu à peu, par une trame savamment conduite, l'orchestre tout entier intervient, s'anime graduellement, des accents guerriers s'y mêlent et nous arrivons à l'allégo

19 François Schwab ignorait que le motif, transposé en mineur, est celui de la première œuvre gravée de Berlioz : *le Dépit de la bergère*.

20 Amable Boige, dit Mutée, qui venait de quitter la direction du Théâtre de Strasbourg, collaborait régulièrement aux représentations de Bade dont il établissait les distributions. Il avait adopté le patronyme de son épouse, M^{lle} Mutée, laquelle avait pris le prénom de son mari : Amable. En sorte qu'il s'appelaient tous deux Amable Mutée...

d'un caractère héroïque supérieurement amené : c'est la fiancée aimante, mais fière aussi d'être aimée d'un vainqueur :

Il me revient fidèle
Plus d'angoisse mortelle,
De sa constance
De sa vaillance
Ma main sera le prix...

Mlle Monrose a rendu cet air, surtout sa partie brillante et ses vocalises, avec ce talent que Bade a déjà tant de fois applaudi.

Le duo qui suit entre Béatrice (Mad. Charton-Demeur, qui a fait de ce rôle une superbe création) et Bénédicte (Montaubry, qu'on a revu avec un vif plaisir) est un modèle d'ironie et de raillerie musicales. Les caquetages de la flûte et du hautbois y donnent de malicieuses répliques aux personnages et rivalisent avec eux d'esprit et de mordante causticité. Mais bientôt, par un retour brusque et très-naturel, de piquant, le duo devient passionné.

Mais quel plaisir étrange
Ai-je à l'irriter !

disent à part Benedict et Béatrice, qui sentent l'amour se glisser à travers leurs jeux d'esprit. Cet épisode, où nous remarquons encore un passage à trois temps, vague, indécis comme le sentiment qu'il doit exprimer, est touché de main de maître, et tout le duo est un remarquable exemple de style intrigué. Les deux artistes y ont apporté autant de science scénique que de talent vocal, et les bravos les plus sincères leur ont été décernés.

Le trio d'hommes, entre MM. Montaubry, Balanqué (Don Pedro) et Jules Lefort [Claudio], est aussi un morceau très-bien fait, mais d'une coupe assez difficile à saisir.

Bénédicte répond à ses deux amis qui l'engagent à prendre femme,

Me marier ! Ah ! Dieu me pardonne !

et M. Montaubry déploie dans cette phrase sa suave et forte voix.

Le milieu de ce trio est charmant comme travail d'orchestre et expression de situation : Pedro, Claudio et Benedict y entrecroisent un dialogue supérieurement combiné de provocation irritante d'une part et de résistance du côté de Benedict. Mais, je le répète, morceau de la plus haute difficulté et exigeant une rare sûreté des exécutants.

Vient la plaisante scène de la répétition de l'épithalame, composé par le maestro Somarone (M. Prilleux), pour le mariage d'Héro avec Claudio. Cet épithalame est un morceau des plus intéressants comme facture et comme cachet : fugue à deux parties, conçue dans le vrai style dit *alla capella*, qui sent sa vieille école italienne, plein de dissonances et accompagné de façon bizarre par les hautbois et les bassons des *pifferari* dressés par maître Somarone. M. Berlioz a dû sourire en composant ce morceau rétrospectif, et je ne jurerais même pas qu'il n'y ait là-dessous quelque intention malicieuse à l'adresse de l'ancienne scholastique en poudre ?... Après un intéressant épisode, la fugue reprend en variant sa figure et augmentée de l'âme dessin de hautbois que le maître de chapelle vient de faire répéter au musicien. C'est piquant autant que naturel. M. Prilleux a conduit cette scène avec la verve comique qui le distingue et le chœur a chanté l'épithalame avec un aplomb et une justesse doublement méritoire dans ce morceau tout à fait en dehors de ses habitudes.

Dans l'air *Ah ! je vais l'aimer...* rapide et hérissé d'intonations scabreuses, M. Montaubry a fait briller sa voix si belle, sa musicalité imperturbable, son entrain scénique, en un mot son merveilleux talent de chanteur et de comédien.

La tendre phrase *Fille ravissante* qui fait contraste à la *furia* de début et ramène l'allégo par une modulation du plus piquant imprévu, il l'a dite avec une suavité exquise qui a charmé l'auditoire et valu à l'interprète des bravos prolongés. Cet air est un des morceaux les plus heureux de la partition. Mais en voici le chef-d'œuvre. C'est ce morceau inimitable dont tout le monde parle déjà comme d'une merveille et dont la place nous paraît marquée à côté des pages immortelles enfantées par l'art lyrique. N'eût-il fait que ce duo, M. Berlioz serait un grand génie. — Vous dire ce qu'a de poétique, d'enchanteur cette scène où Héro et sa suivante échangent d'extatiques confidences dont Claudio est l'objet mystérieux, cet aveu qu'emporte le souffle embaumé du soir, à la douce clarté de la lune filtrant à travers le bocage, dans le calme étoilé d'une nuit italienne, est une tâche dont M. Berlioz est seul capable. Après une soupirante introduction d'orchestre, les deux femmes commencent à bouche close ²¹ un nocturne d'une idéale rêverie :

Nuit paisible et sereine !
 La lune douce reine
 Qui plane en souriant etc.

Les violons en sourdines et quelques notes de flûte, le grillon caché sous l'herbe, osent à peine se faire entendre au milieu de cette harmonieuse quiétude.

21 Au figuré, bien sûr.

Un instant seulement la rêverie est troublée, indice de quelque secret mouvement de l'âme, puis le duo reprend, expire, et les voix ont depuis longtemps cessé que l'orchestre continue le chant, tandis que les deux jeunes filles, attendries jusqu'aux larmes et muettes d'extase, se retirent en effeuillant quelque fleur symbolique. Cela est vaporeux, saisissant au delà de toute expression. N'est-ce pas là ce chef-d'œuvre que la muse de Weber a apporté à M. Berlioz telle nuit qu'il rêvait dans les ruines du Vieux-Château, seul au milieu de la nature endormie, à la clarté d'une lune bleuâtre, au frémissement mystérieux des harpes d'Eole²² ! Ace titre, ce morceau appartenait de droit au théâtre de Bade, qui vient de l'accueillir avec un enthousiasme mille fois justifié. Après ce duo qui termine le premier acte, M. Berlioz a été acclamé de la salle entière, et les deux chanteuses, Mlle Monrose et Mad. Geoffroy (Ursule), dont on a remarqué la grâce et la charmante voix, ont dû reparaître encore tout émues de la musique qu'elles venaient de chanter.

Au second acte, que précède comme ouverture la tarentelle du premier, nous avons à citer la scène de l'improvisation, deux strophes que chante le maître Somarone, la première dans la coulisse, la deuxième sur scène, morceau bachique bruyamment accompagné par les trompettes, les tambours, et le chœur.

L'air de Béatrice, apprenant que Benedict l'aime, est après le fameux duo, le morceau capital de l'œuvre.

Qui parlera encore d'opéra-comique en entendant cette tumultueuse entrée d'orchestre et cette phrase pleine d'extase

Dieu ! que viens-je d'entendre !

puis cet andante merveilleux d'expression vague, sur ces paroles

Il m'en souvient ! Le jour de départ de l'armée
Je ne pus m'expliquer
L'étrange sentiment de tristesse etc.

Rien de plus pathétique, de plus anxieux que cet andante que Mad. Charton-Demeur a modelé avec une largeur de style admirable. Puis soudain fait irruption l'allégro tout feu, tout enthousiasme, où Gluck paraît entier :

Je t'aime !
Je ne m'appartiens plus,
Je ne suis plus moi-même.

22 Il y avait à Bade une harpe éolienne si l'on en croit un dessin de Gounod, tracé en 1860, sur un carnet d'esquisses.

Ce grand morceau, éclatant de génie, a été un triomphe pour Mad. Charton-Demeur, qui y a prouvé que la sensibilité et la bravoure avaient en elle une interprète également éminente.

L'ensemble des *Fiançailles*, sextuor avec chœur, est aussi un morceau parfait et très-clair : on y remarque un intéressant dessin de flûtes et des pizzicati de basses d'une persistance curieuse. De là nous arrivons au final dont nous avons parlé au commencement, le charmant fabliau *l'Amour est un flambeau*, répété par chaque personnage, puis ensemble. C'est le seul morceau qui rentre dans le genre de l'opéra-comique proprement dit, mais il suffisait à M. Berlioz pour prouver combien il lui est facile d'allier le plaisant au sévère.

À la chute du rideau une nouvelle ovation a été décernée à M. Berlioz, ainsi qu'un rappel à tous les interprètes de son difficile chef-d'œuvre. On vient de voir qui ils étaient : Mad. Charton-Demeur, M. Montaubry encore tout chaud du succès de *Lalla-Rouck* ; et, à côté d'eux, des artistes dont la coopération et un gage de succès : Mlle Monrose à la voix pure et souple ; Mad. Geoffroy, qui débute à Bade de la manière la plus favorable et qui a produit une excellente impression. Mad. Geoffroy est la charmante dugazon qui devait appartenir au théâtre de Strasbourg, si M. Mutée en avait conservé la direction ; MM. Balanqué, si sympathique à Bade, Jules Lefort, baryton, auquel n'était dévolu cette fois qu'un rôle peu important comme chant, Prilleux si bien connu, et Guerrin, de Strasbourg, qui a fort convenablement tenu son rang de gouverneur de Messine (Léonato).

Les chœurs, que dirige M. Bertin, se sont tirés avec avantage de leur tâche bien difficile dans cet opéra ; ils étaient en outre costumés avec beaucoup de goût.

L'orchestre, cet orchestre si fidèle à M. Berlioz, a encore fait cette fois pour sa cause des prouesses de valeur et contribué à son incontestable triomphe. Quant à la mise en scène, elle se ressentait de l'habile intervention de M. Amable Mutée.

Si les destinées du théâtre français de Bade doivent dépendre de son inauguration, elles seront brillantes à coup sûr et à M. Berlioz, à un maître français reviendra l'honneur d'avoir posé, architecte de la pensée, la première pierre de sa prospérité.

Nous apprenons, sans étonnement, que la deuxième représentation de *Béatrice et Benedict*, qui a eu lieu lundi, a confirmé dans des proportions plus irrécusables encore, le succès de la première.

FRANÇOIS SCHWAB.

* Nous tenons à remercier madame Geneviève Honegger qui a grandement facilité notre accès au document original.

Lettre de Gounod à sa femme (9 août 1862) : « Le premier de ces deux morceaux [le duo nocturne] est, comme je te l'avais dit, un modèle achevé de ce que le silence du soir et le calme de la nature peuvent faire descendre dans l'âme de rêverie et de tendresse. Il y a dans l'orchestre des murmures divins qui trouvent leur place dans cette admirable peinture sans rien ôter aux voix de leur délicieuse cantilène : c'est absolument beau et parfait : c'est immortel comme ce que les plus grands maîtres ont écrit de plus suave et de plus profond ». L'autre morceau, (le grand air de femme), est également accompli : l'adagio en est *sublime*, et l'allegro plein de fougue et de véritable entraînement. Il a été supérieurement dit par Mme Charton-Demeur que je voyais pour la première fois sur le, théâtre et qui est décidément une très remarquable artiste. Tu ne sais pas combien ce qu'elle a à chanter est difficile d'intonation et de mémoire.

Maintenant il y a une foule de beautés de détail qui échappent au public, et dont son oreille perd la piste à chaque instant. Berlioz est à la fois un génie d'une candeur d'enfant et d'une complexité de spiritualisme inouïe : il est tantôt naïf et simple comme Fiesole ou Pérugin, et tantôt abstrait comme un rationaliste allemand : de là la différence d'effet produit par les uns ou les autres de ses morceaux. La foule n'analyse pas, elle *sent*. En somme (entre nous) j'ai peur que ce ne soit pas *un succès* !... et puis, les choses gaies ne sont pas gaies : alors elles sont presque funèbres. Tu sais ce que fait éprouver la gaîté ratée ».

Lettre de Gounod à son amie Cécile Rhoné (10 août 1862) : « Deux morceaux de l'opéra de Berlioz ont été plus appréciés que les autres, bien qu'à mon avis on ait été fort loin de leur rendre la justice qu'ils méritent : ce sont deux véritables chefs-d'œuvre, deux merveilles de sentiment et de poésie — l'un des deux est un air, et l'autre un duo, une rêverie à deux voix de femmes qui est ce qu'on peut imaginer de plus suave au monde : il y a là dedans tous les parfums de ces heures du silence de la nature le soir, la nuit, aux étoiles !... [...] Eh bien oui, Berlioz a écrit là un *chef d'œuvre* immortel ! comme ce que les grands artistes ont écrit de plus beau — maintenant, sera-ce un succès ? »

Reyer à Bizet (9 août 1862) : « Gounod est ici — je l'ai aperçu un instant à la représentation de Berlioz ! — Succès d'estime — pour la musique — pour la pièce succès d'ennui. — Joli public ! — J'ai failli fondre comme un taureau furieux dans la loge de la princesse Battera où les plaisanteries à haute voix n'ont cessé pendant les 2 actes — à mon avis l'ouvrage de Berlioz est une merveille d'art et d'artifice —

Le duo et l'andante de Mad. Charton sont au dessus de toute admiration. Seulement le père Haydn dont Berlioz s'est tant moqué lui a joué le mauvais tour de lui souffler à l'oreille une des plus ravissantes phrases de *La Création* et Berlioz l'a scrupuleusement et textuellement recueillie — Cela ne nuit pas au duo... [...] On n'a jamais rien écrit de plus suave, de plus pur, de plus adorable que ce duo-là. »

À travers chants

21 septembre 1862
La France musicale

À TRAVERS CHANTS

PAR M. H. BERLIOZ

Berlioz vient de réunir en un volume, qu'il a intitulé: *A travers chants*, ses travaux littéraires de plusieurs années, exclusivement consacrés à la musique. Qui ne sait, qu'en fait de style et d'humour, ce grand musicien est un maître, dont la littérature de notre temps s'honore à juste titre? Aussi, ses articles disséminés de ci et de là, peuvent-ils être recueillis et remis en lumière après des mois et des années, sans qu'on puisse craindre qu'ils perdent de leur saveur et de leur intérêt primitifs. Ils ont la qualité des bons vins et des chefs-d'œuvre de la scène: les premiers gagnent à vieillir, les autres sont toujours repris avec succès. Que de pages charmantes de cet esprit à la fois si amusant et si sérieux, auraient été perdues pour nous et pour la postérité (car les productions littéraires de Berlioz vivront comme celles de Diderot et de Janin), si l'éminent critique musical du *Journal des Débats* ne s'était décidé à les exhumer de la sépulture du journalisme, où elles gisaient côte à côte avec tant de banales élucubrations qui, grâce à Dieu, y dormiront d'un sommeil éternel!

Mais là ne s'est pas borné la tâche de Berlioz: aux articles connus, il a ajouté des choses nouvelles qui ont le plus grand prix, et il a soudé ensemble ces divers fragments de façon à en former une œuvre logique, ayant son milieu, son commencement et sa fin. *A travers chants*, nous en sommes sûrs, sera lu avec autant d'intérêt et de profit que *les Soirées de l'orchestre* et *les Grotesques de la musique*. Parmi les nombreuses questions musicales traitées dans ce nouveau volume, il en est une qui a par dessus tout l'attrait d'actualité, c'est celle de la dimension des salles de théâtres. Berlioz l'a élucidée avec sa compétence incontestable. Ce travail, par son étendue, dépasserait les limites qui nous sont assignées ici; pourtant nous ne résistons pas au désir d'en citer un fragment, qui, d'ailleurs, suffira pour donner une idée du reste.

M. ESCUDIER.

21 septembre 1862
Revue et Gazette musicale de Paris

LITTÉRATURE MUSICALE

A TRAVERS CHANTS, par Hector Berlioz.

C'est l'auteur de la partition d'un opéra tout nouveau, *Béatrice et Bénédict*, qui vous offre le présent livre : *A travers chants*, comme déjà l'auteur de la *Symphonie fantastique* et d'*Harold* vous avait offert les *Soirées de l'orchestre*, comme aussi le compositeur à qui nous devons un célèbre *Requiem* et *l'Enfance du Christ* vous avait donné les *Grotesques de la musique*. Et tous ces auteurs, tous ces musiciens et écrivains, qui ne portent qu'un seul nom, se résument en une seule et même personne, gratifiée d'une double faculté. Grand artiste et critique éminent, Hector Berlioz n'a rien de commun avec ces tristes personnages qui ne se plantent à côté de l'art que pour empêcher qu'on y touche et pour effrayer ceux qui en approchent. Jadis on a fort bien dit d'un pédant qui s'était faufilé parmi les muses :

- Que fait *le bouc* en si joli bercail?
- Il n'y fait rien et nuit à qui veut faire.¹

Ce *bouc-là* est de tous les siècles, et, quand il vous plaira, vous êtes certain d'en retrouver un exemplaire. Hector Berlioz s'est chargé de vous apprendre, dans un sous-titre, ce que contient *A travers chants*, son dernier livre : *Etudes musicales, adorations, boutades et critiques*. Vous voyez qu'il y en a pour tous les goûts, ainsi que pour les diverses situations de l'esprit et de l'âme. Si, par hasard, à la campagne, vous vous êtes levé de bon matin, que vous ayez déjeuné sobrement, et que vous vous sentiez la tête fraîche avec un léger appétit de théorie saine et de didactique savante, vous commencerez par le commencement: vous lirez le premier chapitre, traitant de la musique en général et en définissant les principales parties. La définition du tout n'est pas la moins remarquable, jugez-en : « MUSIQUE, art d'émouvoir par des combinaisons de sons les hommes *intelligents* et doués d'organes *spéciaux* et *exercés*. » L'auteur ajoute, par forme de commentaire: « Définir ainsi la musique, c'est avouer que nous ne la croyons pas,

¹ Piron, *Contre l'abbé DESF**** [Desfontaines].

comme on dit, *faite pour tout le monde*. » Cependant, s'il faut convenir que *toute musique* n'est pas faite pour *tout le monde*, il n'en est pas moins vrai que presque *tout le monde* a sa musique, plus ou moins simple, plus ou moins riche, plus ou moins vulgaire, plus ou moins distinguée ; et que, pour en jouir, les organes *spéciaux* suffisent, sans qu'il soit besoin d'organes *exercés*. Voyez les enfants, les paysans et les sauvages !

Pour peu que votre appétit s'augmente, comme il arrive toujours quand le livre est bon, vous dévorerez l'étude critique, analytique, historique, des neuf symphonies de Beethoven, ce diable d'homme qui ne se souciait guère d'écrire de la musique pour tout le monde ; et la preuve, c'est que chez nous d'abord personne ne voulait de la sienne ; mais avec le temps une révolution s'est faite : l'élite des amateurs a été convertie au culte du grand maître et de ses œuvres par Habeneck, la foule par Padeloup. De Beethoven vous passerez à Gluck, à Weber, à bien d'autres encore, et vous ne ferez qu'une bouchée des dissertations profondes, ingénieuses, relevées d'un style excellent, que l'auteur consacre à leurs immortels chefs-d'œuvre : vous vous instruirez, en vous amusant toujours.

Mais si, au contraire, jeté dans le tracas des intérêts qui se heurtent, des amours-propres qui se hérissent, des orgueils qui se courroucent, vous rentrez chez vous, frémissant, irrité, prêt à rompre en visière à vos amis, à votre maîtresse, bien plus ! à tous les directeurs de spectacle ; si vous éprouvez l'impérieux besoin d'épancher votre bile, et que la vigueur d'expression manque à votre colère, c'est le cas où jamais de vous lancer à *travers chants* ! heureux si, de *boutades* en *boutades*, vous avez la chance de tomber sur la plus foudroyante et la plus lamentable de toutes, une paraphrase du fameux monologue d'Hamlet, appliquée à l'existence de l'artiste, du critique surtout, un *épitome* de leurs misères et de leurs souffrances, auprès duquel les désolations de Jérémie et de Job seraient de timides élégies ! *To be or not to be!*

« Être ou ne pas être, voilà la question. Une âme courageuse doit-elle supporter les méchants opéras, les concerts ridicules, les virtuoses médiocres, les compositeurs enragés, ou s'armer contre ce torrent de Maures, et, en le combattant, y mettre un terme ? Mourir — dormir — rien de plus. Et dire que par ce sommeil nous mettons fin aux déchirements de l'oreille, aux souffrances du cœur et de la raison, aux mille douleurs imposées par l'exercice de la critique à notre intelligence et à nos sens ! — C'est là un résultat que l'on doit appeler de tous ses vœux. — Mourir — dormir — dormir — avoir le cauchemar peut-être (*perhaps to dream*) — oui, voilà le point embarrassant. Savons-nous quelles tortures nous éprouverons en songe, dans ce sommeil de la mort, après que nous aurons déposé le lourd fardeau de l'existence, quelles folles théories nous aurons à examiner, quelles partitions discordantes à entendre, quels imbéciles à louer, quels outrages

nous verrons infliger aux chefs-d'œuvre, quelles extravagances seront prônées, quels moulins à vent pris pour des colosses ?

« Il y a là de quoi réfléchir ; c'est cette pensée qui rend les feuilletons si nombreux et prolonge la vie des malheureux qui les écrivent. »

Et pourtant ces malheureux sont enviés autant que redoutés. On les flatte, on les cajole, on les accable d'invitations à dîner : on a tellement peur d'eux qu'on ne sait quelles politesses leur faire, et leur bonheur paraît si grand qu'on cherche tous les moyens de leur enlever leurs places. On s'imagine qu'ils n'ont que l'embarras du choix entre des femmes charmantes qui assiègent continuellement leur porte. « — Allons, il n'est pas même permis de méditer pendant quelques instants: voici la jeune cantatrice Ophélie, armée d'une partition et grimaçant un sourire. — Que voulez-vous de moi ? Des flatteries, n'est-ce pas ? Toujours, toujours..... Quelle est votre ambition ? un nom célèbre, beaucoup d'argent, les applaudissements des sots, un époux titré, le nom de duchesse ?..... Si vous vous mariez, je vous donnerai pour dot cette vérité désolante : qu'une femme artiste soit froide comme la glace, pure comme la neige, elle n'échappera point à la calomnie. Allez au couvent ; adieu, ou s'il vous faut absolument un mari, épousez un crétin, c'est ce que vous avez de mieux à faire, car les hommes d'esprit savent trop bien les tourments que vous leur réservez. Allez au couvent, sans tarder. Adieu. (*To a nunnery, go and quickly too. Farewell.*)

« J'ai aussi entendu parler de toutes vos coquetteries vocales, de vos plaisantes prétentions, de votre sottise vanité. Dieu vous a donné une voix, vous vous en faites une autre. On vous confie un chef-d'œuvre, vous le dénaturez, vous le mutilez, vous en changez le caractère, vous l'affublez de misérables ornements, vous y faites d'insolentes coupures, vous y introduisez des traits grotesques, des arpegges risibles, des trilles facétieux ; vous insultez le maître, les gens de goût, et l'art et le bon sens. Allez, qu'on ne m'en parle plus. Au couvent ! au couvent ! »

Voilà comme Berlioz démontre que le critique n'est pas précisément un sultan Saladin, et que les Ophélie qui l'entourent dès le matin ne sont pas toutes belles et toutes aimables. Voilà comme l'absinthe amère de ses sarcasmes s'en va coulant à larges flots de l'amphore shakspearienne ! Mais plus un critique tel que Berlioz est ennuyé, moins il ennuie ; plus il a de verve et de chaleur, plus il formule ses piquantes observations, ses utiles conseils en symboles du genre les plus bouffons. Nous ne citerons qu'un exemple à l'appui de notre dire, et c'est *l'Ecole du petit chien* que nous choisirons.

« *L'Ecole du petit chien* est celle des chanteuses dont la voix extraordinairement étendue dans le chant, leur permet de lancer à tout bout de chant des contre-*mi* et des contre-*fa* aigus, semblables pour le caractère et le plaisir qu'ils font à l'auditoire au cri d'un king's charles dont on écrase la patte. Mme Cabel, il faut le

reconnaître, à l'époque où elle pratiquait ce système de chant, atteignait toujours son but. Quand elle visait un *mi* ou un *fa* et même un *sol* suraigu, c'était un *sol*, un *fa*, un *mi* qu'elle touchait, mais on ne lui en savait aucun gré, tandis que ses élèves ou imitatrices ne parvenant d'ordinaire qu'au *ré* dièse, s'il s'agit du *mi*, ou au *mi* s'il s'agit du *fa*, excitent toujours ainsi des transports d'admiration frénétiques. Cette injustice et cette injustice ont fini par dégoûter Mme Cabel de son école. C'était fait pour cela. Maintenant elle se borne à chanter comme une femme charmante qu'elle est, et ne songe plus à imiter ni les petits chiens ni les oiseaux. »

A travers chants se termine par ces lignes, auxquelles nous en joindrons trois ou quatre autres sorties de la même plume et dont le livre entier empêcherait au besoin de contester l'exactitude.

« Il paraît prouvé maintenant que l'art musical n'est pas aussi abrutissant que les gens de lettres ont longtemps voulu le faire croire, et depuis un siècle il y a eu, dit-on, presque autant de musiciens spirituels que de sots lettrés. »

Paul SMITH.²

2 Édouard Monnais. Les « Voyages en France, Correspondance académique » des *Grotesques de la musique* lui sont dédiés.

Tout courrier concernant *Lélio*
doit être adressé à :

Lélio

Association nationale Hector Berlioz

Secrétariat général

166, avenue de Paris

F - 94300 VINCENNES

Courriel: alain.jeanpaul.reynaud@orange.fr