

*Association Nationale*

***HECTOR  
BERLIOZ***



***Bulletin de liaison N° 48***

***Janvier 2014***

*ISSN 0243-355*

# ASSOCIATION NATIONALE HECTOR BERLIOZ

Reconnue d'utilité publique  
Président: Gérard CONDÉ

## COMITÉ D'HONNEUR

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

## MEMBRES D'HONNEUR

Dame Janet BAKER  
Serge BAUDO  
Anne BONGRAIN  
David CAIRNS  
Sylvain CAMBRELING  
Jean-Claude CASADESUS  
Gérard CAUSSÉ

Marie-Hélène COUDROY-SAGHAÏ  
Désiré DONDEYNE  
Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY  
Nicolai GEDDA  
Yves GÉRARD  
Alain LOMBARD  
Jean-Pierre LORÉ

Hugh MACDONALD  
Jean-Paul PENIN  
Michel PLASSON  
Georges PRÊTRE  
François-Xavier ROTH  
Jean-François ZYGEL

## CONSEIL D'ADMINISTRATION

**Président:** Gérard CONDÉ

**Vice-Présidentes:** Josiane BOULARD  
Arlette GINIER-GILLET

**Secrétaire général:** Alain REYNAUD

**Trésorière générale:** Michèle CORRÉARD

**Membres élus:**

Dominique ALEX, Patrick BARRUEL-BRUSSIN, Pascal BEYLS, Dominique CATTEAU, Patrick MOREL, Cécile REYNAUD, Hervé ROBERT, Alain ROUSSELON, Pierre-René SERNA, Christian WASSELIN

**Membres de droit:**

M. le Président du Conseil général de l'Isère  
M. le Conseiller général du canton de La Côte-Saint-André  
M. le Maire de La Côte-Saint-André  
M<sup>me</sup> le Conservateur en chef du musée Hector-Berlioz  
M. le Président de l'Agence iséroise de diffusion artistique (AIDA)  
M. le Directeur du Festival Berlioz

## DÉLÉGATIONS RÉGIONALES

**Alsace:** Martine WEBER, Clarisse GUILMET

**Aquitaine:** Hervé ROCHE

**Bourgogne:** Josiane BOULARD

**Centre:** Patrick MOREL

**Languedoc-Roussillon:** René MAUBON

**Limousin:** Daniel PAPEIX

**Lorraine:** Thierry CONROY

**Nord - Pas de Calais – Picardie:** Dominique CATTEAU

**Paris - Île-de-France:**

Jean-Pierre MAASSAKKER

Hervé ROBERT

Christian WASSELIN

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

## MUSÉE HECTOR-BERLIOZ

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

**BULLETIN DE LIAISON****Sommaire**

<b><i>Le Mot du Président</i></b>	Gérard CONDÉ	3
<b>Noël Lee</b>	Gérard CONDÉ	7
<b>Gérard Streletski</b>	Alain REYNAUD	9
<b>Berlioz et Wagner, hier et aujourd'hui</b>	Jacques BARZUN	10
<b><i>Festival Berlioz 2013</i></b>	Pierre-René SERNA	42
<b><i>Concert d'anniversaire d'Hector Berlioz</i></b>	Arlette GINIER-GILLET	45
<b><i>Sigurd d'Ernest Reyer</i></b>	Gérard CONDÉ	46
<b>Les Mystères d'Isis</b>	Gérard CONDÉ	49
<b>La Flûte enchantée</b>	Steve BRAEM	51
<b><i>Discographie</i></b>	Alain REYNAUD	54

<i>Vidéographie</i>	Alain REYNAUD	55
<i>Bibliographie</i>	Alain REYNAUD	56
<i>Deux livres de musique et de philosophie</i>	Pierre-René SERNA	64
<i>Le portrait d'Adèle</i>	Pascal BEYLS	65
<i>Distinction</i>		68



## Le Mot du Président

La naissance de Gluck, en 1714 et celle d'Adolphe Sax en 1814 nous ramènent à Berlioz qui admira passionnément le premier et apporta au second un soutien indéfectible. Mais un anniversaire plus modeste mérite d'être célébré : notre *Bulletin*, inauguré en 1964, a cinquante ans. S'il porte le n° 48 c'est que la disparition de Thérèse Husson, secrétaire générale de l'Association jusqu'à sa mort en 2005 a laissé un vide à la mesure de son inlassable activité. Il a fallu repartir sans elle... et cela pris deux ans !

En 1964, donc, l'Association nationale Hector Berlioz prenait un nouveau départ sous la présidence de Lucien Hussen (1889-1967), homme politique engagé à gauche, résistant et maire de Vienne, dont il dégagait le théâtre romain. Un comité d'honneur présidé par le compositeur Emmanuel Bondeville, réunissait Georges Auric, Henry Barraud, Jacques Chailley, André Cluytens, Pierre Dervaux, Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Pierre Monteux, Charles Munch et Paul Paray. On serait étonné par la quantité d'artistes et de personnalités venus spontanément adhérer à l'association.

La lecture du premier *Bulletin* nous rappelle que le cent-cinquantième anniversaire de la naissance de Berlioz, l'année précédente (1963), avait été marqué par des manifestations qui auguraient bien de la célébration du centenaire de la mort en 1969 : le *Requiem* avait été donné le 8 mai 1963, sous la direction de Charles Munch au Théâtre des Champs-Élysées (qui fêtait son cinquantenaire), puis le *Te Deum* avait résonné sous les voûtes de Notre-Dame dans le cadre des Chantiers du Cardinal, avec l'orchestre Lamoureux, Guy Chauvet, Pierre Cochereau et les chanteurs de Saint-Eustache sous la direction du Révérend Père Émile Martin, de l'Oratoire (auteur d'une fausse *Messe du sacre des rois de France* qui mystifia les musicologues). On disait alors que la partition n'avait pas été redonnée intégralement à Paris depuis sa création : « 250 exécutants, 7 500 auditeurs. [...] Irrésistible montée du *Sanctus*, insistante prière du *Te ergo quaesumus*, obsession angoissée du *Judex crederis*, l'œuvre s'est révélée grande et noble », diffusion sur France Culture (dont l'audience était plus large alors que celle de France Musique réservée aux récepteurs à modulation de fréquence) puis, le 21 juillet, à la télévision qui ne comptait pourtant qu'une chaîne !

Sur la lancée, lit-on dans le *Bulletin*, l'Opéra de Paris (où *Les Troyens*, abrégés, avaient reparu en 1961 avec Régine Crespin) reprenait *La*

*Damnation de Faust* dans la mise en scène « imposante et grandiose, mais somme toute classique » de Maurice Béjart et, le 19 mars 1964, au grand auditorium de la Maison de la RTF encore dans toute sa nouveauté, Pierre-Michel Le Conte dirigeait *Benvenuto Cellini* avec Rémi Corazza, Robert Massart, Jacques Mars et Andrée Esposito.

L'année 1963 avait vu aussi, outre la parution du premier enregistrement stéréophonique de *Roméo et Juliette* dirigé par Charles Munch à Boston et ceux d'*Harold en Italie* (avec William Primrose et Munch à Boston, d'une part, et avec Yehudi Menuhin et Colin Davis à Londres d'autre part), la première absolue de *Béatrice et Bénédict* sous la conduite de Colin Davis longtemps seule sur le marché. Le *Bulletin* (qui emprunte les critiques de disques à *Diapason*) souligne l'événement et rappelle qu'en 1962, pour célébrer le centenaire du Théâtre de Baden-Baden, une reconstitution de la soirée inaugurale a suscité une belle reprise de *Béatrice et Bénédict* avec la participation de l'Opéra de Strasbourg comme à l'origine.

Mais c'est sans doute – toujours à en juger d'après le *Bulletin* – le 17<sup>e</sup> Festival d'Édimbourg qui a montré le plus d'audace en 1963 en présentant, aux côtés de *La Damnation de Faust*, les trois volets de *Tristia* (*Méditation*, *La Mort d'Ophélie*, *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet*), *Harold en Italie*, la *Symphonie fantastique* suivie de *Lélio*, etc. parallèlement à une exposition de manuscrits et de partitions prêtés par la Bibliothèque nationale d'Écosse, la bibliothèque de l'Opéra de Paris et la Bibliothèque nationale. Le programme annoncé dans le *Bulletin* pour l'été 1964 n'était pas moins attrayant.

Mais la grande actualité de 1964 fut la production des *Troyens* au Théâtre Colón de Buenos Aires avec Régine Crespin (Cassandre puis Didon) et Guy Chauvet, sous la direction de Georges Sébastian. Lou Bruder, l'époux de la cantatrice, avait « écrit une adaptation des *Troyens* permettant d'en donner les deux parties dans la même soirée ». De nos jours, ce serait presque un « non-événement » mais, dans ces années là, on en était encore à comptabiliser les exécutions berliozziennes. Thérèse Husson en a longtemps tenu, sur des registres dignes du Grand Livre de la dette publique, un compte scrupuleux qui pourrait nourrir des recherches. Dans le premier *Bulletin* Huguette Cavé en donnait ainsi le détail pour la France :

« Du 30 septembre 1962 au 30 septembre 1963, le nom de Berlioz a figuré au programme de 21 concerts à Paris et de 12 en province, 93 fois [sur les ondes] de la RTF et 4 fois dans les Théâtres subventionnés. Au total : 130 fois. »

« Outre le *Requiem*, le *Te Deum*, *Roméo et Juliette*, *La Damnation de Faust*, *Harold en Italie*, *Les Troyens*, donnés une fois et qui ont bénéficié d'une diffusion intégrale par la RTF, le public aura donc entendu [concerts et radiodiffusions] : l'*Ouverture de Benvenuto Cellini* (15 fois), l'*Ouverture du Carnaval romain* (14 fois), la *Symphonie fantastique* (10 fois), la *Marche hongroise* (9 fois), l'*Ouverture du Corsaire* (6 fois), l'*Ouverture de Béatrice et Bénédicte* (5 fois), l'*ouverture des Francs Juges* (1 fois), l'*Ouverture du Roi Lear* (1 fois) et 62 extraits divers plus deux pièces rares : *Le Trébuchet* et *Rêverie et caprice*. »

Et la rédactrice de conclure : « Par rapport aux années précédentes, nous constatons une réelle variété dans le choix des œuvres ; l'apport de la RTF, dans ce domaine, reste déterminant. Il aurait été souhaitable que les concerts suivent cet exemple ».

Ce vœu pieux est à mettre en relation avec le second des *Buts de l'Association* énoncés à la page précédente pour susciter les adhésions :

1. **Maintien sur place** de la mémoire de Berlioz par la conservation et l'enrichissement du Musée installé dans sa maison natale à La Côte-Saint-André.
2. **Inscription plus rationnelle de ses œuvres** aux programmes des Concerts, Théâtres Lyriques, Festivals.
3. **Gravure sur disques** d'ouvrages essentiels jamais enregistrés en France (*Benvenuto Cellini*, *Béatrice et Bénédicte*, *Te Deum*) ou partiellement enregistrés (*Les Troyens*, mélodies).
4. **Préparation du Centenaire de la mort de Berlioz (1969) :**
  - Publication complète de sa correspondance
  - Réédition de ses œuvres musicales et littéraires
  - Bibliographie et catalogue de ses œuvres
  - Collaboration plus étroite avec les différentes Sociétés Berlioz de l'Étranger

Sur le premier point il faut rappeler que la maison natale, rachetée en 1932 par Camille Dumien qui en fit don en 1935 à l'Association de Amis de Berlioz (fondée en 1931 et devenue, en 1962, l'actuelle AnHB reconnue d'utilité publique en 1966) a intégré la Conservation du Patrimoine de l'Isère en 1996. Si l'AnHB y conserve son siège, le musée est désormais placé, avec des moyens sans commune mesure avec ceux de notre association, sous la direction attentive de Chantal Spillemaecker, conservateur en chef du patrimoine au Musée dauphinois.

Sur le second point, force est de reconnaître qu'aucune association ne peut réellement peser sur les choix d'un chef d'orchestre, d'une institution musicale ou théâtrale, voire d'un festival. Néanmoins le Festival Berlioz de Lyon animé de 1979 à 1989 par Serge Baudo puis le Festival de La Côte-Saint-André suscité par le sénateur Jean Boyer, et qui se poursuit, ont bénéficié de contacts avec l'AnHB et, parfois, suivi ses conseils.

L'état actuel de la discographie, presque complète, est le signe d'une évolution inespérée en 1964. Là encore, les choix des artistes et des maisons de disques ont été plus déterminants que d'éventuelles suggestions de notre part. Mais aussi l'avènement du disque compact qui a suscité la gravure de raretés pour se démarquer du microsillon. Berlioz en a bénéficié au même titre que les compositeurs injustement délaissés jusque là.

Le quatrième point est celui où l'action de l'AnHB aura été la plus déterminante en créant un Comité de rédaction sous la présidence de René Dumesnil et d'Henry Barraud : suite à l'appel lancé dans le premier *Bulletin* aux possesseurs de lettres, la publication de la *Correspondance générale*, travail titanesque quasi-achevé, n'attend qu'un neuvième tome de suppléments ; la réédition annotée des *Soirées de l'orchestre*, des *Grotesques de la musique d'À travers chants* et des *Mémoires* a été suivie, de celle des feuilletons (encore en cours). L'édition critique des partitions, 26 volumes parus chez Bärenreiter entre 1967 et 2006 sous l'égide du Berlioz Centenary Committee de Londres, est achevée, celle des *Mémoires* est en cours.

Que reste-t-il à faire ? Poursuivre, et ce n'est pas le plus facile quand l'essentiel du programme a été si bien rempli. Mais il faut veiller, assurer une présence, mettre à jour, publier, raviver la flamme, ce qui est finalement plus difficile quand un compositeur ne semble plus à découvrir. Or un créateur reste toujours à (faire) redécouvrir dans un monde qui évolue, voire qui change radicalement et qui n'a rien à envier, pour le dédain affiché envers les « tendances élevées de l'art », à celui que Berlioz a combattu toute sa vie. L'immédiateté chaleureuse de la réponse positive au soutien que nous sollicitons de Pierre Bergé, l'audacieux Président de l'Opéra Bastille qui avait inauguré son théâtre avec *Les Troyens*, est un précieux encouragement à soutenir une lutte qui n'est plus frontale, à oser, à initier.

Gérard CONDÉ

## Noël Lee

La disparition de Noël Lee, à Paris le 15 juillet 2013, a surpris : toujours vif, toujours actif, il semblait à l'abri des atteintes de la vieillesse. Faut-il croire que l'hospitalisation à la suite d'une mauvaise chute et le repos forcé ont eu raison de sa vitalité ? Fervent admirateur de Berlioz, il avait accepté en décembre 2005 de faire partie du Comité d'honneur et écrivait notamment dans le *Bulletin* n° 41 : « La musique de Berlioz ne fait pas de concessions au goût du public, elle vise haut, elle est entière », trois qualités qu'on pourrait appliquer à la sienne.

Déchiffreur intrépide, il fut le partenaire privilégié du violoniste Paul Makanowitzki, puis du baryton Bernard Kruysen avec lesquels il reçut des Grands prix du disque. Il avait une haute idée de ce rôle : « *J'ai mené une guerre contre le terme "accompagnateur" : on est pianiste, on n'est pas accompagnateur ; mais on ne sort pas toujours vainqueur de ces combats-là...* ». D'autant qu'il était en même temps, et avant tout, compositeur...

Américain né en Chine le jour de Noël 1924, fixé à Paris depuis 1948 — il a acquis la nationalité française en 2002 — les situations doubles faisaient donc partie de son quotidien : « *J'ai toujours voulu être compositeur et pianiste car j'ai besoin de cette communication directe avec le public, tout comme j'ai besoin du son de l'instrument quand je compose : je joue ce que j'écris, je l'enregistre et je le réécoute le lendemain pour décider si je garde ou si je jette* ».

À La Fayette (Indiana), où il commence le piano, il note consciencieusement ses improvisations, suit les retransmissions hebdomadaires du Metropolitan Opera et du New York Philharmonic et s'émerveille en découvrant *Tristan* ou la *Symphonie italienne*. À l'Université de Harvard, où il étudie la composition avec Walter Piston, il se familiarise avec la modernité néoclassique de Stravinsky et d'Hindemith. Une bourse pour aller suivre à Paris l'enseignement de Nadia Boulanger, dont ses professeurs étaient déjà des disciples, lui fait franchir l'Atlantique. Pendant trois ans il parcourt les grandes partitions classiques et soumet les siennes à "Mademoiselle" qui sait toujours trouver les failles. Puis, au lieu de retourner aux États-Unis, il choisit de rester en Europe. Non pas en Italie où il va s'initier au clavecin, mais à Paris où il sera d'abord pianiste répétiteur de la compagnie du marquis de Cuevas. Il compose des musiques pour des films documentaires et commence à être sollicité par les maisons de disques (il a

près de deux cent vinyles et CD à son actif) : une anthologie de mélodies de Debussy avec Flora Wend débouchera sur une intégrale de l'œuvre pour piano ; il s'intéresse alors aussi bien à Ignaz Moscheles qu'à John Field ou à Louis Moreau Gottschalk. Dans les années soixante les sonates de Schubert restaient méconnues : il les enregistrera toutes, complétant celles restées inachevées, puis devra insister pour y ajouter les pages à quatre mains. Christian Ivaldi sera son complice favori. Et le compositeur ? Il ressemble au pianiste : romantique et rigoureux comme en témoignent notamment ses nombreuses mélodies où la concentration et la force incisive se conjuguent avec une rare délicatesse du trait.

*Gérard CONDÉ*

## Gérard Streletski

Nous avons appris avec tristesse le décès, le 30 novembre dernier, à l'âge de 60 ans, du musicologue et chef d'orchestre Gérard Streletski.

Maître de conférences au département de musique et musicologie de l'Université Lyon 2, Gérard Streletski avait brillamment soutenu, sous la direction de Jean Mongrédien, une thèse de doctorat intitulée *Hector Berlioz et Edme-Marie-Ernest Deldevez : étude comparée de leur formation et de leur insertion dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle (1803-1897). Contribution à l'histoire sociale de la musique en France.*

Outre ses activités d'enseignant-chercheur, de chef d'orchestre et de directeur de publications, Gérard Streletski était responsable scientifique du projet international d'édition critique numérique de la *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique* de F.-J. Fétis.

Connaisseur averti d'Hector Berlioz, il était par ailleurs sociétaire militant au sein de l'AnHB. Invité à plusieurs reprises à participer à des concerts et conférences, il avait notamment communiqué au colloque de Grenoble - La Côte-Saint-André en 2003, sur « Berlioz et la société de son temps ».

L'Association présente à son épouse, ainsi qu'à sa famille, ses condoléances émues et sa vive reconnaissance.

*Alain REYNAUD*

## Berlioz et Wagner, hier et aujourd'hui

par Jacques Barzun

En hommage à la disparition du philosophe en 2012

Ce compte rendu sincère met assez en évidence les grandes qualités musicales de Wagner. [...] il possède cette rare intensité de sentiment, cette ardeur intérieure, cette puissance de volonté, cette foi qui subjuguent, émeuvent et entraînent; mais [...] ces qualités auraient bien plus d'éclat si elles étaient unies à plus d'invention, à moins de recherche et à une plus juste appréciation de certains éléments constitutifs de l'art.

BERLIOZ à propos de Wagner en 1860  
[*À travers chants*, 328]

Les relations entre Berlioz et Wagner offrent un exemple si édifiant, dans l'histoire de l'art, qu'on devrait les ranger au nombre des questions à poser aux critiques débutants ; non pas, en fait, en tant qu'exercice consistant à trouver les bonnes réponses, mais comme simple entraînement à la défense d'opinions contradictoires sur un sujet, sans sourciller. Ceux qui ont passé en revue la vie des deux artistes ont été enclins à penser que l'un ou l'autre devrait être rendu responsable, et ils ont cherché à donner un verdict en mélangeant des considérations artistiques et personnelles. Quelques-uns, souhaitant rendre hommage aux mânes des deux maîtres, ont conclu qu'il s'agissait simplement d'un conflit de plus, opposant deux génies, conflit à oublier sinon à titre de curiosité. C'est l'opinion d'Adolphe Boschot, à la suite d'Ernest Legouvé. Elle est juste dans la mesure où elle libère les deux musiciens de l'ignoble vulgarité de l'envie. Mais elle laisse dans l'ombre quantité de faits significatifs, tout comme l'aspect artistique de leur relation. D'où la nécessité de reconstruire, de classifier et d'évaluer les incidents multiples qui ont émaillé celle-ci sur une période de vingt-cinq ans.

Avant même d'analyser les contacts personnels entre les deux hommes, on doit simplement déduire du calendrier une vérité d'importance, constamment négligée. Berlioz étant né en 1803 et Wagner en 1813, on suppose qu'ils étaient contemporains dans tout le sens du terme. Il n'en est rien. La maturité de Berlioz fut précoce, celle de Wagner, tardive ; l'écart qui en résulte implique que dès le départ les deux hommes représentaient deux



générations différentes. En 1839, l'année de *Roméo et Juliette*, alors que Wagner, âgé de vingt-six ans, n'avait guère produit d'œuvre importante, Berlioz était un compositeur connu depuis une quinzaine d'années, qui avait écrit six de ses douze partitions majeures. Il occupait une position phare dans la presse parisienne et était sur le point de faire connaître sa musique en Europe. Le jeune Wagner « se sentit comme un écolier », il reconnut la maturité de son aîné et ne put l'accepter, sans en connaître toutes les raisons. Comme tout élève doué, où que ce soit, il cherchait à capter, d'égal à égal, l'attention du maître légèrement plus âgé : une relation qui ne peut être faite ni de soumission, ni d'émulation, ni d'amitié spontanée, car tout à fait malencontreuse. C'est sans doute la raison pour laquelle, après l'accueil bienveillant, mais réservé de Berlioz, et son admission comme collaborateur de la *Gazette musicale*, Wagner ressentit le besoin de faire preuve d'indépendance en pimentant ses articles de sérieuses réserves à l'égard de Berlioz, et en publiant même, de façon anonyme, dans un journal allemand, une critique acerbe de sa « personnalité ». C'est ainsi que débuta leur « amitié ».

Vingt ans plus tard, l'écart s'était encore creusé. Wagner, venu à Paris pour sa première série de concerts, avait aussi en main son premier chef-d'œuvre incontestable, *Tristan*, mais il était encore un maître qu'on ne jouait pas, si l'on considère l'importance certaine de son œuvre. Il s'était exilé de son pays, devait à tout le monde et n'avait aucune perspective – en situation d'échec apparent. Pendant ce temps-là, Berlioz avait pratiquement achevé sa carrière. L'œuvre, qu'il avait en main pour la saison de Bade devait être une comédie d'adieu, et non une nouvelle révolution musicale. La conclusion s'impose : Berlioz et sa musique occupent grosso modo la première moitié du dix-neuvième siècle, celle de Wagner, la seconde. Qu'ils aient persisté à se rencontrer et à correspondre au cours des décennies communes du milieu du siècle n'avait d'importance artistique que pour Wagner, car Berlioz ne fut jamais contemporain de l'œuvre spécifique de Wagner, alors que celui-ci apprenait, luttait et forgeait ses créations sous la pression constante de l'art de Berlioz. Étant donné le tempérament de Wagner, le conflit était inévitable.

Après leur première rencontre à Paris en 1840, les trajectoires des deux hommes se sont croisées plusieurs fois : d'abord à Dresde, en 1843 lorsque Wagner était chef d'orchestre assistant, et que, selon Karl Lipinski, il manœuvrait en secret contre son visiteur et rival, Berlioz<sup>1</sup>. Ce dernier refusa d'admettre cette rumeur et remercia publiquement Wagner dans les *Débats* pour son aide précieuse. Après 1848, alors que Liszt était directeur musical à Weimar, et que Wagner était en exil pour avoir participé à la révolution, il ne

---

1. Julien Tiersot, *Le Musicien errant : 1842-1852* (Paris, 1919), p. 54 et n.

fait aucun doute qu'il chercha à ébranler la foi que mettait Liszt en *Benvenuto Cellini* et la *Damnation de Faust*, deux œuvres que Wagner n'avait ni vues ni entendues, mais qui suscitèrent la question suivante : « Pourquoi ne pas monter *Lohengrin* ? »<sup>2</sup>. C'est alors que Wagner publia son *Opéra et Drame*, qui visait à jeter le discrédit sur l'ensemble de l'œuvre de Berlioz, en suggérant que sa prodigieuse intelligence musicale s'était fourvoyée dans la création de « machines gigantesques » prétendument dénuées de « sentiments humains »<sup>3</sup>.

Bien que Berlioz ait eu connaissance des attaques antérieures et des dernières rumeurs, il n'y prêta pas la moindre attention, et publia calmement dans les *Débats* le panégyrique que fit Liszt de *Tannhäuser*. Lorsque Liszt poursuivit son effort, dans le but de créer une entente entre ses deux amis, Berlioz répondit qu'il ne gardait aucun souvenir des lignes malveillantes de Wagner, et qu'il était prêt à accepter son amitié si Liszt « mettait de l'huile dans les rouages »<sup>4</sup>. « Les rouages « s'engrenèrent » à Londres au cours de la saison de concerts de l'année 1855, comme relaté supra. Mais à peine Wagner avait-il quitté Londres que *The Musical World* publiait de nouveau,

---

2. Rappel de ce qui a été évoqué supra : l'échange de lettres commence le 7 avril 1852 lorsque Liszt tance Wagner pour avoir critiqué les motifs qui l'avaient poussé à reprendre *Benvenuto Cellini*. Richard Wagner, *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, Erich Kloss, 3<sup>e</sup> éd. (Leipzig, 1910, 2 vol.), vol. I, p. 116 ; Wagner fait des excuses le 13 avril, mais il maintient que l'affection de Liszt pour Berlioz est quelque chose de personnel et d'irrationnel qu'une tierce personne est plus à même d'apprécier, p. 158-159. Le 2 août, Liszt fait l'éloge de *Benvenuto* « en dépit de toutes les inepties qui circulent à son sujet », p. 175. Le 8 septembre, Wagner réplique qu'il plaint Berlioz d'avoir remanié une œuvre ancienne. Il ajoute qu'il pourrait « le sauver » en lui proposant le livret de *Wieland le forgeron*, que Liszt a rejeté et sur lequel Wagner n'est plus en mesure de travailler, p. 178. Le mois suivant, Wagner renouvelle ses excuses et assure qu'il n'avait que de bonnes intentions à l'égard de Berlioz, p. 181. Pendant ce temps, Fétis avait traduit la critique malveillante figurant dans *Opéra et Drame*.

3. Saint-Saëns a relevé l'ironie de l'accusation d'inhumanité et de gigantisme au moment même où Wagner se met à élaborer la gigantomachie du *Ring*, qui ne comporte aucun être humain.

4. Liszt cita cette lettre à Wagner. Richard Wagner, *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt* (Leipzig, 1910), vol. I, p. 255 ; après quoi, Wagner, qui avait besoin d'un passeport pour un voyage à Paris, désigna Berlioz aux autorités françaises comme répondant et garant de sa bonne foi. Il n'avait apparemment pas directement demandé l'autorisation de Berlioz. Au lieu de cela, il prie Liszt d'arranger les choses : « Saluez Berlioz de ma part, c'est un type étrange, mais il a le cœur noble et tout finira par s'arranger », p. 264-265.

vraisemblablement sans son accord, sa condamnation de la musique de Berlioz<sup>5</sup>.

Au mois de février de l'année suivante, alors que Berlioz se trouvait à Weimar, Liszt renouvela instances et arguments, en vue d'une alliance tripartite, et c'est à ce moment-là qu'un froid survint entre les deux vieux amis, apparemment à propos de *Lohengrin*. Puisque Berlioz admirait une grande partie de cette œuvre en toute sincérité, la discussion porta exclusivement sur son incidence, et sur celle de Wagner, dans la musique moderne. Liszt l'avoua plus tard<sup>6</sup>. C'est à ce moment critique que, malheureusement, les femmes entrèrent en lice. M<sup>me</sup> Berlioz parla avant son tour, tout se méprenant sur les interlocuteurs, avec un manque total de tact et de diplomatie. Elle donna à penser qu'il y avait un sentiment de rivalité, qui n'existait que dans son esprit, comme elle l'avait fait précédemment au sujet de Félicien David. Dans la partie adverse, la princesse Sayn-Wittgenstein était loin d'être neutre. On ne peut que présumer sa façon de louvoyer entre les sentiments qu'elle éprouvait pour Liszt et Berlioz et son animosité pour Wagner, alors que Liszt ne partageait pas cet avis et que Berlioz souhaitait garder ses distances. Toujours est-il que désormais, la correspondance de Berlioz avec Liszt se fit par l'intermédiaire de la Princesse. Il ne s'agissait pas, comme disait Liszt, d'une « stupide querelle personnelle », mais d'un désaccord sur la nouvelle esthétique en -isme qui faisait déjà l'objet d'un débat public<sup>7</sup>. Même après les « effroyables » polémiques de Weimar qu'évoquait Berlioz, les échanges mutuels de services se poursuivirent sur le plan personnel et musical.

---

5. Après la rencontre à Londres, Wagner dit à Liszt : « J'avoue que cela m'intéresserait beaucoup d'étudier en détail les partitions complètes des symphonies [de Berlioz]. Les possédez-vous et me les prêterez-vous ou bien irez vous jusqu'à me les donner ? C'est avec reconnaissance que je les accepterais, mais j'aimerais les avoir rapidement ». Richard Wagner, *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, op. cit., vol. II, p. 97.

6. « [...] en l'absence de toute stupide querelle personnelle, la question brûlante que posait l'art de Wagner finit par jeter un froid entre Berlioz et moi-même. Il ne pensait pas que Wagner pût représenter le destin du drame musical allemand mieux que Beethoven et que Weber ». (Julien Tiersot, *Lettres de musiciens écrites en français, du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle* (Turin, 1924-1937), vol. II, p. 387. Cette lettre fut écrite en 1884 et montre la divergence de vue par rapport à 1864, bien que ses origines remontent à quelques années plus tôt.

7. Vers la fin de l'année 1854, Joachim Raff était sur le point de publier un épais volume sur ce sujet. Le phénomène culturel est curieux : ce débat existait en grande partie dans tous les pays, avant que quiconque ait entendu ou vu les partitions de Wagner dont il s'agissait.

La phase suivante du conflit Berlioz-Wagner est celle qui vient d'être analysée dans la première partie de ce chapitre. Wagner réapparaît sous plusieurs de ses masques précédents : plein de gratitude et de respect dans l'hommage de son *Tristan*, habilement malicieux, tel un coquin subalterne, dans la lettre ouverte à Berlioz, spontanément amical dans son mot de remerciement pour l'article sur *Fidelio*, il s'apitoie sur son propre sort dans ses doléances à Bülow, et se montre résolument condescendant dans la lettre à Liszt. Praeger, ami intime de Wagner, nous assure que celui-ci n'éprouvait aucune hostilité consciente envers Berlioz, plutôt le contraire, ce que corrobore des faits tels que le désir puéril qu'avait Wagner de lui jouer son *Tristan* dès que possible : Wagner en 1858 avait encore besoin des éloges de Berlioz<sup>8</sup>.

Si Berlioz, pour sa part, avait éprouvé le désir de se venger du passé, il avait, en 1860, une belle occasion d'éreinter Wagner : il aurait pu laisser un collègue publier la dédicace de *Tristan*, en faisant observer que cette aimable attention avait « soudoyé » la critique à la veille des concerts de Wagner ; et il aurait pu invalider l'objet de la lettre ouverte de Wagner, en montrant que l'œuvre d'art de l'avenir qu'elle prétendait défendre n'était qu'une inconnue inconnaissable, puisque les extraits de *Tannhäuser* appartenaient à une œuvre antérieure, de nature purement lyrique, qu'il fallait juger en tant que telle, sur des critères exclusivement musicaux.

Berlioz se contenta de la profession de foi rationnelle et modérée qu'il avait développée dans sa critique de la musique, tout aussi rationnelle et bienveillante. Mais il commit une grave erreur, en y ajoutant un *Non credo* léger et fantasque, censé concerner « la musique de l'avenir ». L'ombre d'un doute objectif qu'il impliquait, n'avait rien de nouveau, ni d'expressément anti-wagnérien : Berlioz avait dit les mêmes choses vingt ans plus tôt, dans sa critique d'Hérold et de l'École parisienne<sup>9</sup>. À ce stade, il compromettait sa

---

8. Richard Wagner, *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt* (Leipzig, 1910), vol. II, p. 193-195. Ernest Newman, dont le jugement doit avoir beaucoup de poids, corrobore la conviction de Praeger relative aux sentiments amicaux de Wagner à l'égard de Berlioz *The Life of Richard Wagner* (New York, 1933-1946, 4 vol.), vol. II, p. 295. Contrairement à celle-ci, citons les opinions de Richard Pohl (*Reminiscences* citées par William Ashton Ellis, *Life of Richard Wagner*, tr. avec notes de *Leben Richard Wagner's* de Glasenapp (Londres, 1900-1908, 6 vol.), vol. VI, p. 289 et de Eduard Hanslick, « Hector Berlioz in seinen Memoiren », *Deutsche Rundschau*, 1882, p. 381, tous deux contemporains de Wagner, Pohl étant un disciple déclaré, qui avait la préférence du maître.

9. Hector Berlioz, *Les Musiciens et la Musique*, introduction par André Hallays (Paris, 1903), p. 136-137. « C'est l'abus des appogiatures, qui dénature tous les accords, donne à l'harmonie une couleur vague [...], affaiblit l'âpreté de certaines

cause et accordait un droit de réponse à Wagner. Ceci, ajouté aux indiscretions de M<sup>me</sup> Berlioz, et à l'habituelle interprétation erronée que fait le commun de la retenue altière, attisa l'explosion<sup>10</sup>.

Celle-ci eut lieu un an plus tard, après les première et deuxième représentations de *Tannhäuser* à Paris. L'opéra, comme chacun sait, est tombé sous l'effet d'une cabale organisée du Jockey-Club et autres sbires mondains. Avant la *première*, le bruit de la présence de Liszt à Paris, l'effervescence des répétitions interminables, – sensible ou colportée – la colère suscitée par la pensée que l'Opéra avait refusé ses *Troyens* si longtemps – tout contribua à ce que Berlioz perdît son sang-froid. Par une absence étonnante de maîtrise de la volonté et de la raison, il se laissa aller à interpréter les huées qui accueillirent la musique de Wagner comme un signe de la clairvoyance du public. Sous l'impulsion du moment, il écrivit dans cet esprit à ses amis musiciens, les Massart ; et le lendemain plus calmement, à son fils, ajoutant : « je suis cruellement vengé<sup>11</sup> ». Personne ne connaissait, mieux que Berlioz, la cruauté infligée à un auteur qui se fait siffler. Ce mot, à lui seul, fait que l'expression révèle le pire et le meilleur de sa personnalité, car il avait horreur de la cruauté. Il n'écrivit pas d'article dans les *Débats*, mais céda sa rubrique à d'Ortigue, qui fit un compte rendu loyal de l'œuvre et déplora l'extraordinaire violence du public.

De sorte que l'outrage à Wagner, imputé à Berlioz, consistait en deux lettres privées, qui ne furent publiées que vingt ans après l'événement, et dans le fait que Berlioz s'était abstenu de rédiger son article habituel. Pour ce qui est de l'article, il avait la véritable excuse d'être malade et de siéger dans un jury musical au même moment, persuadé qu'une autre signature serait plus appropriée que la sienne. Mais des journalistes cancaniers interprétèrent le silence de Berlioz comme une façon de dissimuler son désir d'anéantir

---

dissonances ou l'augmente jusqu'à la discordance [...] et me paraît enfin la plus insupportable des affectations de l'École parisienne ».

10. Wagner se plaint à Liszt, le 22 mai 1860, que c'est toujours lui qui doit solliciter Berlioz. Richard Wagner, *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, vol. II, p. 281-282. Il ne semble pas avoir su à quel point Berlioz était souffrant et attribue l'insociabilité du malade à l'ingérence de Marie. Par la suite, dans son autobiographie, Wagner attribuait, de façon absurde, l'animosité de Marie à un bracelet offert par Meyerbeer – sa *bête noire* [en français dans le texte]. Wagner, *Mein Leben* (Munich, 1911, 2 vol.), *My Life* (New York, 1911/réédition Tudor, 1936), p. 721.

11. Lettre à Madame Aglaé Massart, [Paris,] 14 mars 1861. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, éditée sous la direction de Pierre Citron (Paris : Flammarion, 1972-2003, 8 vol.), vol. 6, p. 210. Lettre à son fils Louis Berlioz, [Paris,] mardi, 21 mars [1861.]. Hector Berlioz, *op. cit.*, vol. 6, p. 213.

Wagner, et allèrent jusqu'à comparer sa façon d'agir à celle de Ponce Pilate – comme si d'Ortigue avait crucifié l'opéra déchu. Mais Berlioz n'avait pas fini d'expié son unique perte de l'état de grâce, puisqu'à partir du moment où Wagner devint un génie reconnu et un maître vénéré, on a décrit Berlioz comme un ami perfide et agressif. Il y a peu de temps, dans un *Dictionnaire Wagner*, on a prétendu définir Berlioz comme « un ami et hôte de Wagner à Paris, par la suite son ennemi <sup>12</sup> ».

Dans la période de wagnéromanie des années quatre-vingt-dix, il aurait pu être naturel d'inverser les rôles historiques de la façon suivante. Le succès de Wagner ressemblait au triomphe d'un dictateur : chacun était censé faire preuve d'allégeance ou bien être fusillé, et Berlioz le fut, rétrospectivement, à maintes reprises. Si, aujourd'hui, on réexamine les faits, alors que l'on connaît parfaitement tous les personnages de la pièce, on s'aperçoit que la bonne conduite est du côté de Berlioz. Partons du principe que ni Berlioz, ni Wagner n'avaient obligation d'apprécier l'autre, ni d'aimer sa musique. Wagner pourrait être dix fois plus grand qu'il n'est, il ne bénéficie d'aucun *droit* dans ce domaine. Brahms, Joachim et d'autres se sont officiellement retournés contre Wagner et ne sont pas considérés, à ce titre, comme des criminels <sup>13</sup>. Par conséquent, le « crime » de Berlioz n'existe pas, ou plutôt, le crime qu'il commit fut, l'espace d'un instant, un crime contre le raffinement et la supériorité de son intelligence. Dans ses rapports directs avec Wagner, Berlioz fut toujours irréprochable : il l'encouragea dans ses débuts, ferma les yeux sur ses escarmouches lancinantes, lui ouvrit les colonnes de deux journaux, donna des analyses impartiales de toutes ses œuvres, acheta ses partitions pour le Conservatoire et lui fit parvenir les siennes, sans en arriver à prendre parti, jusqu'à ce que l'insistance de Liszt n'échauffât les esprits <sup>14</sup>. Berlioz n'était pas plus responsable des caquets de M<sup>me</sup> Berlioz que Liszt de ceux de la Princesse.

---

12. Edward M. Terry, *A Richard Wagner Dictionary* (New York, 1939), p. 19.

13. Dans le « manifeste » de 1860, publié dans l'*Echo* de Berlin. Joachim avait rompu avec Liszt en 1857, en réaction de soutien aux idéaux de Schumann, mu en partie par son amitié pour Clara, veuve du compositeur. Avec Brahms, autre jeune personne qui se donnait des airs, les signataires de l'attaque dirigée contre Liszt formèrent un foyer de résistance au wagnérisme qui fut par conséquent contraint de serrer les rangs : tous ceux qui n'étaient pas pour eux étaient contre eux. Bien que Joachim dût avoir été « incité » par l'article de Berlioz de 1860, chaque faction pensait que Berlioz appartenait au camp adverse. Ayant prévu cela, sans aucun doute, Berlioz avait proclamé son indépendance dans son *Non credo*.

14. Selon certains de ses amis français, Liszt en vint à regretter son propre « asservissement » à Wagner. Madame Adam (Juliette Lamber), *Mes Premières Armes littéraires et politiques* (Paris, 1904), p. 221. Mais ce témoignage n'apporte

Le dossier de Wagner n'est pas aussi net : il sollicita l'aide de Berlioz et la reçut, saisit maintes occasions de désavouer ses efforts, jugea défavorablement une musique qu'il ne connaissait pas, tenta de compromettre l'affection et l'estime que Liszt éprouvait pour un ami de longue date ; puis il étreignit lui-même cet ami, le cajola, se montra condescendant à son égard, pour finalement se borner à jouer le rôle de plaignant. Le cri de ralliement : « l'union, maintenant » que Wagner lança en 1860 au nom de la musique moderne, aurait pu être poussé dix ans plus tôt, au moment où Berlioz était le seul à monter la garde. Mais à cette époque, Wagner essayait de diviser pour régner. Comme le dit M. William Wallace, qui ne passe pas pour un ami de Berlioz, dans son livre sur *Liszt, Wagner et la Princesse* : « Wagner craignait Liszt et Nietzsche ; il évinça Liszt compositeur, tout en lui apportant son soutien dans un pamphlet et dans des lettres trop chaleureuses pour être sincères [...]. Il serait insoutenable de voir Liszt reporter son influence et sa protection – sur Berlioz par exemple <sup>15</sup> ».

Dans l'évocation que fait M. Wallace de ce qu'il nomme ce « trio impénétrable et pas très scrupuleux », à savoir Liszt, Wagner et la Princesse, Wagner est décrit comme un intrigant parfaitement lucide. Il est plus probable qu'il usait de la ruse naturelle et de l'alternance d'affection et de férocité dont il témoignait le plus souvent dans ses relations. Ce qui faisait le grand charme de Wagner, c'était son égoïsme impulsif, sans préméditation. Il n'était moral que par intermittence et ses idolâtres des années quatre-vingt-dix, intimidés par sa « pensée », auraient dû déduire cela de l'inconséquence nébuleuse de ses propos, sur quelque sujet que ce soit, ou presque <sup>16</sup>.

Ce relâchement moral et cette inconstance suffisaient, à eux seuls, à l'empêcher de comprendre Berlioz, dont les principes de toute une vie furent posés et clairement formulés dès sa vingt-deuxième année. On rapporte que, lors d'une conversation entre les deux hommes, Wagner discourait sur le

---

absolument aucune précision de temps ou de contexte, bien que probablement fondé sur un journal intime contemporain.

15. William Wallace, *Liszt, Wagner, and the Princess* (Londres, 1927), p. 97.

16. Wagner commença par vénérer Weber comme un grand maître, puis, au cours d'un épisode d'engouement pour la musique italienne, se retourna contre lui, pour faire finalement volte-face. À un certain moment, Beethoven était un point de départ, mais par la suite, une impasse. En politique, Wagner ne fit l'éloge de la révolution et du peuple que pour abjurer la démocratie, jugée *undeutsch* lorsqu'il devint le protégé d'un prince. De même, le patronage de Liszt modifia l'opinion de Wagner sur la prétendue musique à programme qu'il avait condamnée chez Berlioz, bien qu'il eût lui-même publié des programmes de ses propres préludes, ainsi que des œuvres de Beethoven. Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 2<sup>e</sup> édition (Leipzig, 1887-1888, 10 vol.), vol. V, p. 123-198.

phénomène selon lequel s'élabore une œuvre d'art, qui ne provient ni d'une sensibilité profonde, ni de circonstances extérieures, mais d'une sensibilité qui absorbe les formes extérieures pour refaçonner un monde indépendant. « Oui », dit Berlioz, on appelle ça « digérer <sup>17</sup> ». La même nébulosité et la même prolixité transparaisent dans les opinions successives de Wagner sur la musique de Berlioz : tour à tour inspirée, mais insuffisamment élaborée ; puis conçue avec énormément d'ingéniosité mais sans inspiration ; entre-temps, Berlioz était un véritable Napoléon et « le sauveur de notre monde musical » ; et enfin, lorsqu'il ne fut plus gêné par la présence de Berlioz, Berlioz était au-dessus de toute critique, on en apprenait davantage « d'une seule de ses mesures que de toutes les œuvres d'un Meyerbeer » ; il était si grand que « personne n'aurait pu être son maître », si grand que Wagner réprimanda Felix Mottl qui trouvait à redire à quelque détail <sup>18</sup>. Et parmi les textes inachevés de Wagner, on a trouvé l'ébauche d'un hommage à Berlioz, considéré comme le prototype du grand artiste, que la postérité se devait de réhabiliter <sup>19</sup>.

Voilà pour les relations directes entre les deux hommes. On peut en conclure, comme Bülow dans son grand âge, que Wagner avait été injuste envers son aîné <sup>20</sup>, ou l'on peut éventuellement considérer avec fatalisme, à l'instar d'Eric Blom, que Wagner avait une aversion constitutionnelle pour tout sentiment de reconnaissance <sup>21</sup>, ce qui le prédisposait à s'en prendre à ses bienfaiteurs, et dire, à l'inverse d'un Job : « Il m'a accordé sa confiance, et pourtant, je vais l'assassiner ». Si c'est avéré, Wagner eut une raison permanente d'attaquer Berlioz, car il emprunta plus, et de façon plus constante, à Berlioz qu'à aucun autre compositeur. On sait à quel point Wagner a emprunté à Weber, Mendelssohn, Marschner et Liszt. Tout dernièrement, on a fait une évaluation précise de sa dette envers Meyerbeer <sup>22</sup>, et il n'est pas anodin d'affirmer que « peu de compositeurs ont été, en fait, moins inventifs

---

17. Edmond Hippeau, *Berlioz et son temps* (Paris, 1890), p. 390.

18. Témoignage de Mottl dans : *Revue d'art dramatique*, Janvier 1902, cité dans : Julien Tiersot, *Berlioz et la société de son temps* (Paris, 1904), p. 370.

19. Richard Wagner, *Prose Works*, tr. W. Ashton Ellis (Londres, 1902, 8 vol.), vol. VIII, p. 376.

20. Franz Liszt, *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*, éd. La Mara (Leipzig, 1898), p. 363. Ernest Reyer, autre bon wagnérien, déclara également : « Je ne pardonnerai jamais à Richard Wagner son ingrate conduite envers Berlioz. » Ernest Reyer, *Quarante ans de musique* (Paris, 1909), p. 72.

21. Eric Blom, *Stepchildren of Music* (Londres, s.d.), p. 126-127.

22. Bernard van Dieren, *Down Among the Dead Men, and other essays* (London, 1935), p. 155 sqq. Cecil Gray, *A History of Music*, 2<sup>e</sup> éd. révisée (New York, 1935 ; *The History of Civilization*), p. 202.



que Wagner [...]. Il ne résume pas tant l'œuvre des autres, comme le fait Bach, qu'il ne les pille<sup>23</sup> ». Le bien-fondé de ces paroles senties se justifie, à mesure que l'on se familiarise avec les œuvres peu connues de Berlioz. Wagner ne s'est pas contenté de prendre des mélodies dont il avait grand besoin, mais, ce qui est plus important, comme le fait remarquer Weingartner, il s'est complètement approprié l'« atmosphère », c'est-à-dire, l'intention, la substance et le détail évocateur. Une comparaison de *Tristan* avec certaines parties de la symphonie *Roméo et Juliette* montre que Wagner a été frappé par l'idée de Berlioz de rendre une scène d'amour orchestralement, en amplifiant un « appel » initial ou départ musical inaccompli. Il a pris, dans la deuxième partie, les notes mêmes de l'appel, a gardé l'effet évocateur créé par les gammes ascendantes des clarinettes ; il a parachevé l'expression de la passion avec le gruppetto qui se trouve dans l'Adagio de Berlioz et ajouté, également, le rythme et la couleur de la scène au tombeau, ultérieure (« Invocation ») : c'est ainsi qu'il a créé son Prélude et son *Liebtestod* mondialement connus<sup>24</sup>.

Il ne fait aucun doute que la conception de cette scène composite est propre à Wagner ; sa plénitude, sa richesse et sa densité sont pour quelques auditeurs la preuve indéniable que Wagner avait le droit, sinon le devoir de prendre ses matériaux où bon lui semblait. Cependant, le fait d'accepter la réutilisation ne permet pas d'en garantir la probité artistique. Un exemple plus précis permettra de bien comprendre : dans la *Symphonie fantastique*, Berlioz fait débiter un mouvement pastoral par un dialogue des bois sur un trémolo des cordes. La mélodie, la couleur et les points d'orgue de la partition sont éminemment « caractéristiques » : le passage répond à une conception de la nature et évoque un état de solitude rêveuse. Au début du troisième acte de *Tristan*, cet état d'âme, cette mélodie et ce caractère dramatique sont reproduits avec d'imperceptibles modifications. Or personne ne s'inscrit en faux contre l'original berliozien, mais le préjudice porté à

---

23. Cecil Gray, *A History of Music*, p. 206-207.

24. Dans son article pénétrant, quoique pas du tout pro-berliozien, sur « L'influence de Berlioz sur Wagner », M. Gerald Abraham fait ressortir de quelle manière la partition de *Roméo et Juliette* nourrit Wagner à tous égards. « Plus on étudie la « Scène d'amour », plus on se sent persuadé qu'elle exerça une influence très profonde sur la création du chef-d'œuvre wagnérien ». Gerald E. H. Abraham, « The Influence of Berlioz on Richard Wagner », *Music and Letters* (1924), p. 245. Et il montre non seulement que le thème wagnérien exprimant la passion était « directement dérivé » de la mélodie berliozienne, mais que tous ceux qui ont emprunté le même élément à Wagner ont une dette envers cette création originale. Wagner lui-même, apprend-on d'une autre source, qualifiait ce chant d'amour de « plus belle phrase musicale du siècle ». Arthur Coquard, *Berlioz* (Paris, s.d.) *Les Musiciens célèbres*, p. 110.

celui-ci par la réutilisation qu'en fait Wagner dans un autre contexte, lyrique, donc plus explicite pour la plupart des auditeurs, est le préjudice qui résulte de toute confusion. Il constitue de fait, un cas de jurisprudence de portée universelle pour la critique. De même que l'on se surprend à vouloir consulter une Histoire naturelle des larmes pour juger certaines formes de comportement social, il nous faut rappeler ici, quelques principes régissant le plagiat<sup>25</sup>. On admet que les arts vivent de tradition, d'emprunt, d'influence et de brassage des thèmes. Swift, Stendhal et Zola ont emprunté des passages techniques à d'autres écrivains, Shakespeare a mis en vers Plutarque et Byron reconnaît avoir chipé de bonnes idées partout. Mais Swift, Zola, Stendhal et Byron ne sont pas essentiellement connus pour leurs emprunts. L'originalité de leur travail s'est développée à partir de leurs emprunts. Shakespeare s'empare en toute légitimité d'intrigues historiques ou légendaires, tout en introduisant des événements, des personnages et des propos, auxquels nul n'avait jamais songé, et qui éclipsent les créations originelles.

De la même façon, Berlioz choisit en général ses sujets dramatiques, ses « intrigues » dans la tradition, mais il les revivifie sans cesse en traitant certaines parties d'une manière inimitable, ou en ajoutant des parties nouvelles. On se rappelle sa façon de choisir des éléments des Mémoires de Cellini pour amener l'épisode impressionnant de la fonte de la statue. Livrons-nous maintenant à une analyse simple : lorsque Wagner fut séduit par le même thème général, puis convaincu par la manière dont il avait été traité, il choisit de l'adapter à un cadre historique allemand : les principales péripéties et les idées-clefs des *Meistersinger von Nürnberg* sont une transposition de *Benvenuto Cellini ou les Maîtres-Ciseleurs de Florence*<sup>26</sup>. Ceci pourrait être qualifié de nouvelle version réussie à la seule condition, que personne ne suppose que Wagner fut le premier à présenter cette allégorie artistique sous la forme et avec les détails que nous connaissons.

La musique de Wagner pour *Die Meistersinger* ne ressemble pas, bien sûr, à celle de *Benvenuto*, mais la confusion qui règne au sujet de l'attribution de tel ou tel élément à l'un ou l'autre est le fait le plus troublant du dossier Berlioz-Wagner. L'exemple des *Meistersinger*, au même titre que celui du parallèle Euphonia-Bayreuth, relève du domaine intellectuel ou dramatique. Dans le domaine musical, l'entrelacement de pur Berlioz et de matériaux empruntés de tous côtés par Wagner est bien pire, car il estompe le contour

---

25. Ambrose Bierce a donné la première définition : « Plagiat : coïncidence littéraire composée d'une primauté remise en doute et d'une honorable postériorité ». (*Le Dictionnaire du diable*.)

26. Wagner ne connaissait pas la *partition* de l'opéra de Berlioz lorsqu'il la condamna, mais il connaissait la pièce grâce à Liszt et au livret publié en 1838, et à nouveau en 1852.

spécifique d'une musique, qui semble presque aussi *sui generis* que possible. La précision et les connotations de l'original sont dénaturées, lorsqu'un passage subtil de la *Symphonie fantastique* devient le « Motif de la pensée » dans *Siegfried* ; lorsque le rythme et l'orchestration de la Marche de *Hamlet* réapparaissent pour les funérailles de Siegfried ; lorsqu'on dilate le Prologue de *Roméo et Juliette* avec l'intention de faire de *Rheingold* les prologue et catalogue thématique du *Ring* ; lorsque la figure métrique de l'*Apothéose* fournit le rythme de la *Kaisersmarsch* ; lorsque la scène de la mort de Didon anticipe dramatiquement celle de Brünnhilde, bien qu'écrite dans une langue différente ; quand les Sylphes de la *Damnation de Faust* nous ré-enchantent dans *Parsifal*, dont le Prélude commence comme le Kyrie du *Requiem*. Non seulement *Tristan*, mais aussi la version révisée de *Tannhäuser* nous font penser à *Roméo et Juliette* ; dans le premier, la musique du philtre d'amour bruit d'échos d'un passage de *Lélio* ; telle musique sombre et sinistre du *Ring* rappelle avec on ne peut plus d'évidence *Les Troyens*.

L'enchevêtrement est sans fin parce que la chronologie a été complètement inversée : c'est un monde familier pour Wagner, qui ne cesse de découvrir des éléments dans le Berlioz peu connu et « peu satisfaisant ». Qu'un bon wagnérien entende les deuxième, troisième et cinquième parties de la symphonie *Roméo et Juliette*, et il aura l'impression d'être mystifié par les ambiguïtés. Toute trace fréquente d'une phrase musicale connue, aboutit à des conclusions peu familières et par là même horripilantes ; quand il s'agit de « situer » l'atmosphère, son esprit hésite entre *Tannhäuser* et *Tristan*, dont il a perçu jusqu'ici le caractère distinct des styles ; la texture berliozienne n'est juste nulle part. Des moments magiques et « tout à fait wagnériens » surviennent, mais la passion n'enflamme guère ; la mélodie, l'harmonie et la dynamique n'ont pas l'allant du rythme ancien qui lui était agréable, et il demeure « insatisfait ».

Ainsi en est-il du bon wagnérien, lequel est en parfait accord avec ses habitudes d'écoute ; mais ses « habitudes » éludent la question litigieuse, à savoir : les idées de Berlioz (comme celles de Liszt, Schumann, Weber ou Mendelssohn) étaient-elles inachevées et mal mises en œuvre<sup>27</sup> ? Seule la réponse à cette question peut décider de l'importance de l'antériorité, car ce qui compte en art c'est l'exploitation de l'idée. Si *Benvenuto* rate son grand tableau à l'acte II, alors Wagner doit prendre la phrase et l'idée et nous donner le récit romain de *Tannhäuser*. Le critique approuvera et l'on y

---

27. Le critique n'a pas le moindre doute, lorsque, connaissant bien *Le Vaisseau fantôme*, il entend le rarissime *Oberon* de Weber ; ni M. Eric Blom, lorsqu'il qualifie l'ouverture de *Faust* de Wagner de « très schumannienne ». Cela vaudra la peine d'étudier les symphonies de Schumann, quelque peu oubliées ; leurs richesses musicales anticipent à la fois Wagner et Liszt.

gagnera, sous réserve que deux conditions soient remplies : il convient d'abord de justifier le « si » et ne pas se contenter d'assimiler « ultérieur » à « meilleur ». Et en second lieu, l'on ne doit pas traiter à la légère la valeur de l'originalité. On ne peut pas dire, lorsque Wagner emprunte, que l'antériorité est une brouille, et lui attribuer ensuite des « innovations de génie », si l'on ne sait pas vraiment d'où il les a tirées. Une conception nouvelle, qu'elle soit dramatique ou musicale, est chose rare en effet et, si elle est bien réalisée, elle ne glorifie personne si ce n'est son auteur.

Ce qui nous ramène à la question fondamentale : Berlioz avait-il besoin d'être « amélioré » ? Wagner avait quelque chose d'important à dire sur le sujet. Il sentait que Berlioz avait besoin d'être « parfait et achevé par un poète, de même qu'un homme a besoin d'une femme » et il voulut être ce poète<sup>28</sup>. On peut spéculer sur la naissance incestueuse qui aurait pu en résulter, si Berlioz avait eu vent de cette proposition et s'il l'avait acceptée. Mais cette aspiration chez Wagner illustre la différence entre les deux artistes. À la première audition de *Roméo et Juliette*, Wagner se sentit à la fois transporté et repoussé, las et déconcerté. Ce n'est que beaucoup plus tard, ajoute-t-il, « que je réussis à bien comprendre ce problème et à le résoudre<sup>29</sup> ».

Rétrospectivement, le problème semble assez simple : Wagner avait succombé au charme de la symphonie dramatique de Berlioz, mais il désirait l'assortir d'indications visuelles ou émotionnelles supplémentaires<sup>30</sup>. C'est ce que le poète Wagner aurait donné à Berlioz pour le « parfaire ». Fort heureusement, Wagner se paracheva lui-même, sans attenter à l'unité originelle de Berlioz.

C'est alors que se produisit la grande rupture : Berlioz soutenait que la musique devait, soit garder son autonomie soit, dans le cas d'une association

28. Richard Wagner, *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, Erich Kloss, 3<sup>e</sup> éd. (Leipzig, 1910, 2 vol.), vol. I, p. 177-178.

29. Richard Wagner, *Mein Leben* (Munich, 1911, 2 vol.), *My Life* (New York, 1911/réédition Tudor, 1936), p. 235.

30. D'où sa célèbre tentative de programme détaillé de la Scène d'amour de *Roméo* : « Il me fallait maintenant aborder les objectifs scéniques, qu'il n'avait même pas pris la peine d'indiquer sur le programme ». Il continue à osciller entre approbation et condamnation. « Nous avons évoqué l'une des plus heureuses inspirations de ce musicien brillant, cependant, et mon opinion concernant celles qui le sont moins, pourrait vite me rendre farouchement opposé à cette ligne de conduite, si, d'autre part, elle n'avait pas révélé des perfections telles que sa [...] Scène aux champs, sa Marche de pèlerins, etc., qui nous montrent ce qui peut être accompli dans ce mode, à mon grand étonnement ». Richard Wagner, *Richard Wagner's Prose Works*, tr. William Ashton Ellis (Londres, 1902, 8 vol.), vol. III, p. 249-250.

avec la poésie et la scène, garder la suprématie ; Wagner voulait que la spécificité de chacun des arts entrât dans un alliage de qualité supérieure à celle de chacun d'entre eux. En tant que dramaturges, ils étaient tous deux attirés par des sujets voisins <sup>31</sup>, mais Berlioz, soutenant que la musique était *une fin en soi*, décida de ne traiter que certaines situations choisies, d'une manière concise, allusive et autonome ; Wagner, considérant la musique comme *un moyen*, exigeait que la poésie et l'interprétation garantissent la continuité explicite qu'il attendait de l'art dramatique. La controverse reprenait l'ancienne différence d'opinion entre Gluck et Mozart, que Berlioz avait clairement exposée dans ses objections aux théories de Gluck <sup>32</sup>.

De nos jours, le grand spécialiste de Bach, Albert Schweitzer, a élargi le débat pour l'étendre à la musique moderne de façon générale. Il distingue la « musique poétique », qui s'attache plutôt aux idées et « la musique picturale » qui s'attache plutôt aux images [...]. Beethoven et Wagner appartiennent davantage aux poètes, Bach, Schubert et Berlioz davantage aux peintres <sup>33</sup> ». On voit tout de suite que les étiquettes données aux deux sortes de musiciens sont redoutablement ambiguës, mais ses paroles, par la suite, lèvent le doute : « Bach est le représentant le plus constant de la musique picturale [...], la phrase musicale de Bach n'étant que la phrase verbale convertie en sons [...] <sup>34</sup> ». Berlioz avait écrit : « Dans son union avec le drame, ou seulement avec la parole chantée, la musique doit toujours être en rapport direct avec le sentiment exprimé par la parole, avec le caractère du

---

31. Comparons *Tristan und Isolde* et *Roméo et Juliette* ; *Die Meistersinger* et *Benvenuto Cellini* ; *Die Nibelungen* et *Les Troyens* : la tragédie de l'amour et de la mort, le drame de l'intégrité artistique, l'épopée du devoir et de l'héroïsme surnaturel.

32. *À travers chants*, p. 157 *sqq.* et voir supra, chapitre 23 [Drame musical virgilien : *Les Troyens*]. Mozart écrivait : « Pourquoi les opéras comiques italiens plaisent-ils à tout le monde en dépit de leurs livrets calamiteux ? – Simplement parce que la musique y règne en souveraine (...). Le succès d'un opéra est assuré quand [...] les paroles sont écrites pour la musique en exclusivité [...]. Si nous, compositeurs, en venions à respecter fidèlement nos théories (qui étaient très bonnes à une époque où personne ne savait mieux faire), nous devrions concocter une musique aussi détestable que leurs livrets ». 13 octobre 1781, Wolfgang Amadeus Mozart, *The Letters of Mozart and his Family*, ed. Emily Anderson (Londres, 1938, 3 vol.), vol. III, p. 1150-1151.

33. Albert Schweitzer, *Bach* (Londres, 1923, 2 vol.), vol. II, p. 21.

34. Albert Schweitzer, *op. cit.*, vol. II, p. 26.

personnage qui chante, souvent même avec l'accent et les inflexions vocales que l'on sent devoir être les plus naturels du langage parlé<sup>35</sup> ».

Au sujet de Bach, Schweitzer poursuit : « Sa musique est moins mélodique que déclamatoire [...]. Le drame musical est pour lui une succession d'images dramatiques [...]. Bach est un dramaturge [...qui] saisit le moment important, celui qui contient tout l'événement, et en donne une représentation musicale. C'est pourquoi l'opéra avait pour lui si peu d'attrait<sup>36</sup> ». On ne saurait mieux trouver pour décrire les théories et pratiques dramatiques chez Berlioz, et Schweitzer fait lui-même le parallèle : « Même lorsque [... Berlioz] écrit pour la scène [...], on voit la chose simultanément en double, sur la scène et dans la musique [...]. Wagner conçoit la nature par ses émotions, Bach, à cet égard, de même que Berlioz, par son imagination [...]; les cantates profanes [de Bach] sont de véritables poèmes de la nature<sup>37</sup> ».

Encore une fois, on sent que la terminologie de Schweitzer mérite d'être revue, car l'on va de la « musique poétique », celle de Wagner, aux « poèmes de la nature » de Bach, qualifié de « musicien de l'image ». Il s'avère que les termes « image » et « vision » sont totalement inadéquats. En écoutant Bach et Berlioz, on ne voit rien, on prend conscience des choses grâce à l'imagination qui, comme indiqué au chapitre 14 \*, est un sens interne, auquel on accède par chacun des sens externes. Schweitzer donne un exemple qui nous permet de vérifier l'exactitude de cette proposition. Il évoque le second verset de la magistrale cantate de Bach *Wachet auf* : à cette « simple ritournelle, en forme d'air de danse », se combine, de façon dissonante, la mélodie du « choral chanté », comme si elle n'avait aucun rapport avec elle : le cri du veilleur heurte et interrompt la musique de la procession. Afin qu'elle ait le caractère rustique qui doit être le sien, elle est écrite pour les cordes à l'unisson avec un accompagnement de contrebasses. Arrive le cortège [du fiancé], on chante le Gloria, les vierges folles sont abandonnées. « Il faudra attendre jusqu'à Berlioz pour rencontrer des pages musicales aussi dramatiques [...] »<sup>38</sup>. C'est parfaitement vrai. Changez le sujet et l'orchestration et vous obtiendrez la combinaison du chœur des

---

35. Extrait du credo de 1860, *À travers chants* (Paris, 1862), p. 312, (Paris, Gründ, 1971, 1998), p. 329.

36. Albert Schweitzer, *op. cit.*, vol. II, p. 26, 41. Schweitzer parle bien sûr des œuvres chorales et principalement des cantates.

37. Albert Schweitzer, *op. cit.*, vol. II, p. 42, 43. La même remarque à propos des « opéras » de Berlioz a été faite indépendamment par de nombreux observateurs, comme on l'a vu à plusieurs reprises supra.

38. Albert Schweitzer, *op. cit.*, vol. II, p. 248.

\* Le siècle du romantisme

étudiants avec celui des soldats dans la *Damnation de Faust*. Mais ni chez Bach, ni chez Berlioz, il n'y a d'intention *picturale*, pas plus que dans leur musique, puisqu'à l'évidence un aveugle de naissance pourrait lui-même parfaitement comprendre la simultanéité, la dissonance et le contraste des éléments.

Il faut alors avouer que Bach et Berlioz utilisent la musique pour un *théâtre objectif*, tandis que Wagner est plus généralement *subjectif et rhapsodique*. Il dit lui-même, que ce qu'il appelle musique descriptive *sans* contrepartie visible est « à l'évidence, l'ultime étape de l'évolution de la musique instrumentale absolue », mais, que la meilleure et la plus élevée des musiques descriptives s'adresse aux sentiments au lieu de l'imagination, c'est-à-dire, lorsque l'objet externe de la musique picturale est rendu simultanément visible à l'auditeur<sup>39</sup> ».

Compte tenu de la déformation inévitable due aux termes, on en conclut que Wagner voulait placer la personne ou l'objet physiquement sur scène, et exprimer ses sentiments à leur sujet<sup>40</sup>, alors que Bach et Berlioz étaient toujours déterminés à se débarrasser de l'objet visuel, et cherchaient à en recréer l'essence par le son. Lorsqu'ils créent un certain nombre de ces essences ou « objets musicaux » et les combinent intelligiblement, ils créent le drame à partir de la musique seule ; et les accessoires de théâtre peuvent être mis au rebut. C'est pour cela qu'une fois connu le sujet des scènes dramatiques de Berlioz, point n'est besoin d'acteurs, de costumes ou de gesticulations. Même à l'Opéra, le finale de *Benvenuto* sur la place Colonne ou la Chasse royale et Orage dans *Les Troyens* sont de l'action imaginaire.

La technique Bach-Berlioz a ses limites ; elle ne s'applique pas en effet à n'importe quel sujet pris au hasard. D'abord, comme Schweitzer le signale chez Bach, « Le procédé consiste à tout exprimer par le thème » et non par des « effets » anecdotiques, il existe par conséquent un « langage musical de Bach », qu'il appartient à l'exécutant autant qu'au critique d'apprendre, car il se borne à « caractériser [...] une suite de scènes plastiques (...) »<sup>41</sup>. En

---

39. Richard Wagner, *Richard Wagner's Prose Works, op. cit.*, vol. II, p. 332 et 241. Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 2<sup>e</sup> éd. (Leipzig, 1887-1888, 10 vol.), vol. IV, p. 234.

40. La déclaration de Wagner de 1851, au sujet de ses œuvres ultérieures, est claire : « La charge émotionnelle [...] devrait être rendue de façon telle, que ce n'est pas l'expression mélodique *per se*, mais l'émotion exprimée qui devrait susciter l'intérêt de l'auditeur [...], la mélodie n'[était] que [...] le véhicule le plus expressif d'une émotion déjà clairement définie par les mots ». Richard Wagner, *Richard Wagner's Prose Works, op. cit.*, vol. I, p. 372.

41. Albert Schweitzer, *op. cit.*, vol. II, p. 43, 52, 39.

second lieu, cet art dramatique respecte les usages de sa discipline. Comme le disait Berlioz à propos de l'ouverture du *Vaisseau fantôme* : « Déjà se manifeste [...] la tendance de Wagner et de son école à ne pas tenir compte de la *sensation*, à ne voir que l'idée poétique ou dramatique qu'il s'agit d'exprimer, sans s'inquiéter si l'expression de cette idée oblige ou non le compositeur à sortir des conditions musicales ». Il en résulte que Berlioz s'accorde avec Wagner pour ce qui est des fins expressives de la musique dramatique, mais il considère comme irrévocables les prétentions au son pur et à l'idée musicale <sup>42</sup>. Ceux-ci ne doivent pas être sacrifiés au nom du message, si noble ou brûlant soit-il. Sur ce seul critère se trouverait condamnée la récurrence des *leitmotive* wagnériens <sup>43</sup>.

Voyons maintenant comment Wagner a abordé ce « problème commun », pour lequel lui et Berlioz ont proposé des solutions antinomiques. Ici encore, l'abîme qui sépare leurs années de formation est révélateur. Le siècle avec lequel Berlioz grandit était, comme le suggère le mot Romantisme, à la fois lyrique et dramatique, c'est-à-dire résolument individualiste, mais aussi séduit par le concept de multitude et les mouvements de masse. Il donna de nombreux poètes lyriques et librettistes et reconsidéra Shakespeare, dont il fit le dramaturge par excellence. Pourtant, à part *Les Cenci* de Shelley et *La Mort de Danton* de Büchner, l'époque ne produisit aucune pièce majeure. Plus exactement, toutes les autres formes littéraires ont absorbé les tensions propres aux luttes ou aux conflits, comme s'il s'agissait d'un fortifiant, et y ont incorporé des procédés dramatiques. Dans l'art romantique, on ne trouve le drame que de façon diffuse : il existe en tant que qualité du texte plutôt qu'en tant que genre.

Ce fait, comme indiqué supra, trouve sa plus frappante illustration en musique. Les *lieder* de Schubert et de Schumann et les grandes mélodies de Beethoven répondent à l'intention déjà manifeste chez Mozart, de voir l'homogénéité de la texture céder le pas à la caractérisation. Après Mozart, l'étape suivante est la fusion des contrastes dans, par exemple, *Der Erlkönig* ou *An die ferne Geliebte*. Suivant le même principe, Beethoven utilisa des solistes, des récitatifs et des réminiscences internes de sa *Neuvième Symphonie* pour amplifier et rendre plus explicites les éléments dramatiques de la forme instrumentale. Il se peut qu'on trouve d'autres « enseignements » dans la *Neuvième*, mais c'est manifestement celui que découvrit la nouvelle

---

42. *À travers champs*, p. 307 [Guichard, 324]. Dans le Credo, il définit la hiérarchie : « Le son et la sonorité sont au-dessous de l'idée. L'idée est au-dessous du sentiment et de la passion ». (*op. cit.*, p. 312 [Guichard, 329].), ce qui, bien sûr, n'exclut pas l'importance du son. « Idée » doit être pris ici au sens d'idée *musicale* ; la « passion » représente l'élément dramatique ou psychologique.

43. Voir infra.



génération, alors que l'œuvre constituait encore un mystère et un défi : elle faisait fusionner les arts *musicaux* et rendait possible une nouvelle sorte de *dramma per musica*, de texture et de forme symphoniques, vocal en substance (mélodique bien que non virtuose), et dramatique de conception et d'effet.

Les compositeurs allemands, au milieu desquels Wagner grandit, subirent plus ou moins l'influence de Beethoven et créèrent des œuvres de même nature, bien que moins profondes. Les ouvertures et oratorios de Mendelssohn et les symphonies de Schumann et de Schubert exploitèrent le langage dramatique de Beethoven et en enrichirent parfois le vocabulaire ; Weber en bénéficia également, bien qu'il se sentît plus à l'aise au théâtre, en tant que disciple averti de la doctrine de la fusion des arts dans un opéra idéal, en cours au dix-huitième siècle. Enfin, Meyerbeer adapta avec beaucoup de talent toutes les acquisitions de la musique dramatique moderne aux exigences du théâtre de l'époque, qui subordonnait, une fois de plus, la musique à l'apparat du spectacle ; le spectacle visuel « éclairait » le développement musical ou bien la musique « ponctuait » l'action : dans *Les Huguenots*, les conspirateurs de la Saint-Barthélemy s'avancent avec une sinistre fanfare à leurs trousses. Quand bien même on puisse penser qu'il suffisait de voir cet « effet » pour ne pas y croire, son principe d'étiquetage musical, une fois adapté par un plus grand artiste, devait avoir des conséquences magiques.

Après une demi-génération de Meyerbeer et une génération entière d'influence berliozienne, Wagner proposa sa propre solution. Il avait, depuis longtemps, reconnu l'insuffisance des conventions d'opéra, le peu d'intérêt des livrets d'opéra et la médiocrité des chanteurs d'opéra. Il avait médité la leçon de Beethoven, aussi bien à partir de l'original que de l'interprétation donnée par Berlioz. Il avait entendu les quatre symphonies de ce dernier, sous la direction du compositeur, et au choc décisif avait succédé un sentiment d'insatisfaction, suscité par le fait de ne pas voir d'action et de ne pas suivre un poème, tandis que la musique dévoilait ses impalpables vérités. Wagner était avant tout un homme de théâtre et son goût pour la dialectique était rebuté par la musique de Berlioz, pleine d'allusions. Il le renia parce qu'incomplet, déclara que Beethoven était dans une impasse et reprit l'opéra où Meyerbeer l'avait laissé.

Le système wagnérien n'a pas été échafaudé à la hâte ; il s'est fondé sur de nombreuses lectures et écrits. Car Wagner, comme tous les hommes de sa génération spirituelle, les réalistes du milieu du siècle, était en réaction contre la diversité romantique et à la recherche de règles. Tout comme eux, il les trouva en faisant abstraction du passé récent et en revenant à la pensée de la fin du dix-huitième siècle. La *Gesamtkunstwerk* est une notion rationaliste,

qui a été longuement exposée avant 1760<sup>44</sup>, et qui s'adresse au bon sens plutôt qu'à l'imagination. Comme l'avait dit Dryden à la suite de Shakespeare : « lorsque nous l'entendons, nos yeux, ces témoins les plus sûrs, font défaut<sup>45</sup> ».

Dans l'opéra réformé selon Wagner, qui plus est, les livrets seraient des poèmes de sa composition, écrits dans l'esprit qui animait Mozart dans *La Flûte enchantée*, désir de créer, à partir de la légende et l'allégorie, un spectacle à la fois populaire et religieux. Les sujets historiques, tels que les avaient utilisés Meyerbeer et les Italiens, étaient trop contraignants et, dans les années 1850, le charme de la couleur locale avait commencé à s'estomper. De surcroît, Wagner « redécouvrait » le rappel thématique<sup>46</sup> et assignait au bref thème instrumental, le double rôle de lien musical (dans le développement symphonique) et de signalisation (dans le développement de la pièce). C'était le réalisme poussé à l'absurde que d'accoler un objet ou une idée courante à une phrase musicale, afin que le discours musical perdît son abstraction, sans le priver de sa puissance.

La musique a toujours été soumise à des « liens de réminiscence » et Wagner travaillait dans une tradition, comme tout un chacun ; mais l'esprit de système était quelque chose de nouveau, que lui et l'époque trouvaient naturel et nécessaire. On parle à juste titre de wagnérisme, et sa concomitance avec le darwinisme et le marxisme ne doit rien au hasard : l'esprit de système et la rhétorique scientifique triomphaient sur toute la ligne. Leurs trois plus éminents prophètes annonçaient des synthèses définitives au nom de la réalité concrète et d'un apprentissage patient.

Il est certain qu'aucun plaisir esthétique n'a jamais obligé personne à acquérir un arsenal de connaissances comparable à celui qu'exigeait le système wagnérien, pourtant, dans les quinze années qui suivirent la conversion de Louis II, toute l'Europe cultivée se mit à potasser

44. Alfred Richard Oliver, *The Encyclopedists as Critics of Music* (New York, 1947), p. 168.

45. *An Essay of Dramatic Poesy*. Il ne faisait que répéter l'une des objections que faisait Ben Jonson à l'imagination excessive de Shakespeare. Parallèlement, il est frappant de voir Hebbel commencer à s'éloigner de Shakespeare et réclamer un « théâtre d'idées » dans les années 1843-1844, époque de « la chute » du romantisme, marqué par l'échec des *Burgraves* de Hugo.

46. Il raconte que l'idée lui vint, alors qu'il composait *Le Vaisseau fantôme*, que des sentiments analogues devraient ramener une phrase musicale analogue. Richard Wagner, *Richard Wagner's Prose Works, op. cit.*, vol. I, p. 367-373. L'idée, utilisée de façon moins absolue, était déjà « venue » à Weber et Berlioz, dont l'*idée fixe* dans la *Symphonie fantastique* joue précisément le même rôle.

consciencieusement. Il y eut une floraison de guides, revues, cercles, écoles et cycles de conférences. Le mot « leitmotiv » apparut dans toutes les langues, et partout fut acceptée l'habitude d'être *conduit* par des « motifs », non seulement dans le monde musical, mais aussi dans le monde littéraire, philosophique et religieux. De par l'ampleur de ses exigences et par le pouvoir royal qu'il mit à contribution pour les satisfaire, Wagner semble avoir voulu valoriser la vie artistique dans une société marchande, et récupérer l'actif improductif de ses prédécesseurs en musique dramatique. Et il le fit, comme on s'y attend en affaires, en commençant par une destruction impitoyable, puis en émettant à nouveau, sous un autre nom, les actions qu'il avait acquises au rabais. Pour finir, il fut porté sur la vague de réussite que connut l'Allemagne, épousant, comme Marx, un nationalisme peu conforme à l'universalité qu'il revendiquait.

Tel fut le *coup d'état* wagnérien, à l'intérieur et à l'extérieur de la musique. Il a institué un régime puissant, dont la doctrine omniprésente devint la pierre d'achoppement de nombreux critiques, certains déclarant, à juste titre, que sans Berlioz, les œuvres de Wagner, Liszt et Strauss n'auraient pas pu voir le jour ; d'autres soutenant tout aussi légitimement, qu'il faut cesser de comparer Wagner et Berlioz, parce que leur œuvre et leur philosophie sont radicalement opposées. La conclusion monstrueuse qui se dégage de ces deux vérités, est que les deux artistes forment une paire de jumeaux siamois mal assortis. Si l'on ajoute le fait indéniable que la musique de Berlioz et celle de Wagner ne sonnent pas de la même façon, même si l'orchestration, la ligne mélodique et l'atmosphère puisent largement chez Berlioz, la confusion est totale.

Cette conjoncture délicate justifie un regard rétrospectif vers la situation telle qu'elle était en 1860, avant que la question ne soit devenue confuse, d'abord en raison d'une longue période de wagnérisme souverain, et ensuite, en raison d'une purge de cet excès, dont le résultat fut de débarrasser Wagner de son attirail scénique, et de le réduire au statut d'auteur de poèmes symphoniques pour le concert<sup>47</sup>.

La conception de Berlioz n'était pas moins globale que celle de Wagner, mais elle était avant tout hostile à toute doctrine, à tout pédantisme, à tout fatras. « En ce qui concerne ma profession de foi musicale » avait-il écrit à J. C. Lobe en 1853, « n'est-elle pas dans mes œuvres, en ce que j'ai fait et ce que je n'ai pas fait<sup>48</sup> ? ». Sa déclaration de 1860, précipitée par l'idéologie wagnérienne, était ouverte à la nouveauté d'un point de vue pragmatique.

---

47. Réduit à cela. Voir les « synthèses » d'opéras intégraux en version instrumentale de M. Stokowski, lesquels ont été enregistrés sur disques.

48. Voir supra, chapitre 22, Histoire religieuse, *L'Enfance du Christ*.

« La musique, aujourd’hui dans la force de sa jeunesse, est émancipée, libre [...]. Beaucoup de vieilles règles n’ont plus cours ; elles furent faites par des observateurs inattentifs ou par des esprits routiniers, pour d’autres esprits routiniers. De nouveaux besoins de l’esprit, du cœur et du sens de l’ouïe imposent de nouvelles tentatives [...]. Diverses formes sont par trop usées pour être encore admises. *Tout est bon*, d’ailleurs, ou *tout est mauvais*, suivant l’usage qu’on en fait et la raison qui en amène l’usage <sup>49</sup> ».

Une telle souplesse ne pouvait évidemment pas résister à l’assaut d’un système agressif. Il n’y avait pas de *berliozisme*, et il ne pouvait y en avoir. Berlioz rejetait tous les systèmes qu’il considérait comme contraignants et contrefaits : il savait que la théorie de Gluck, celle des lumières, était fallacieuse, et il prévoyait que celle de Wagner se révélerait tout aussi illusoire. Par ailleurs, il trouvait inadmissible qu’un homme cherchât à incarner tout l’avenir de la musique avec sa musique de l’avenir. Les arguties de Wagner à propos du projet d’ « œuvre d’art de l’avenir » n’écartaient pas le sous-entendu, à savoir qu’au bout d’un certain temps, il n’y aurait qu’une seule sorte d’œuvre d’art, un seul artiste, Wagner, et par conséquent une seule musique, la sienne. Bientôt, le darwinisme social et artistique fit que ceci parut plausible, mais Berlioz ne fut jamais dupe. Il savait qu’il existait maintes musiques, maintes formes capables de survivre simultanément, et nous partageons aujourd’hui sa conviction.

En troisième lieu, et ceci revêtait une grande importance, Berlioz avait des objections strictement musicales à soulever contre l’œuvre de Wagner ; celles-ci blessaient aussi profondément que celles que Wagner lui opposait. Les critiques de Berlioz ne dataient pas d’hier et n’en étaient pas moins judicieuses, bien que formulées de manière concise. Lorsqu’il entendit *Le Vaisseau fantôme* en 1843, il avait trouvé « les idées trop dispersées et les espaces encombrés de trop de remplissage ». Bien décidé à « éliminer le tissu inutile », Berlioz jugeait les redites wagnériennes insupportables. En 1860, il avait le sentiment qu’elles gâchaient l’ouverture de *Tannhäuser* : « Quand enfin le choral reparaît, ce thème étant lent et d’une dimension considérable, le trait de violons qui doit l’accompagner jusqu’au bout se répète nécessairement avec une persistance terrible pour l’auditeur. Il a déjà été entendu vingt-quatre fois dans l’andante ; on l’entend dans la péroration de l’allegro cent dix-huit fois. Ce dessin obstiné, ou plutôt acharné, figure donc en somme cent quarante-deux fois dans l’ouverture. N’est-ce pas trop ? Il reparaît encore souvent dans le cours de l’opéra ; ce qui me ferait supposer

---

49. *À travers chants* (Paris, 1862), p. 312. (Paris, Gründ, 1971), p. 328.

que l'auteur lui attribue un sens expressif relatif à l'action et que je ne devine pas<sup>50</sup> ».

Berlioz avait mis le doigt sur le point faible de la solution au problème dramatique, proposée par Wagner. L'époque des index thématiques n'avait pas encore vu le jour, et Berlioz ne pouvait pas soupçonner l'importance de la fonction éducative de telles répétitions. Mais il avait remarqué que le poids donné aux motifs brefs menaçait la mélodie, dès lors qu'elle semblait réduire une pièce à un lacs d'« accents expressifs<sup>51</sup> ». Certes les thèmes s'entrelaçaient habilement et étroitement, mais le résultat, pour Berlioz, sous-entendait un appauvrissement délibéré des ressources dont peut disposer le compositeur dramatique. Non pas que Berlioz souhaitât voir chaque pièce utiliser toutes les ressources. Le prélude de *Lohengrin*, qu'il considérait comme un chef-d'œuvre, « n'a pas de phrase proprement dite, il est vrai, mais les enchaînements harmoniques en sont mélodieux, charmants, et l'intérêt ne languit pas un instant<sup>52</sup> ».

Bref, du point de vue de Berlioz, la nouvelle « œuvre d'art » de Wagner signifiait le réveil d'une hérésie caduque, la renaissance de « la théorie impie » de Gluck, selon laquelle la musique devait être la servante du poète, et la présence du poète, acteur et décorateur était requise, afin de doter l'art des sons, de pouvoir et de dignité. Berlioz n'a pas connu les œuvres ultérieures de Wagner, mais l'on n'a aucune peine à imaginer ce que lui auraient inspiré certains procédés wagnériens utilisés dans le *Gesamtkunstwerk* : voix surpuissante sous un *continuo* orchestral, rythme indomptable, mise à l'écart des ensembles choraux et du chant concertant dans un souci de vraisemblance ; déclamation continue et proche de la parole, se substituant aux trois formes de chant distinctes : mélodie, *chant récitatif* et récitatif ; constitution d'un répertoire d'étiquettes afin d'identifier les thèmes inexpressifs ; et répétition inlassable de ces fragments, au point de les vider du moindre sens qu'ils auraient pu acquérir par le jeu des associations, comme lorsque l'on répète un mot courant<sup>53</sup>.

---

50. *À travers chants* (Paris, 1862), p. 309. Wagner a dû quelque peu anticiper cette objection, car il a publié des programmes de présentation pour trois de ses préludes. (Paris, Gründ, 1971, 1991), p. 325-326.

51. *Briefe von Hector Berlioz an die Fürstin Carolyn Sayn-Wittgenstein*, éd. La Mara [Marie Lipsius] (Leipzig, 1903), p. 30.

52. *À travers chants*, *op. cit.*, p. 309. (Paris, Gründ, 1971, 1991), p. 326. Voir un commentaire analogue sur l'ouverture de *Don Giovanni* que Berlioz révérait, p. 305 (p. 326).

53. Maurice Emmanuel, *Histoire de la langue musicale* (Paris, 1911, 2 vol.), vol. II, p. 608.

Le système wagnérien n'allait pas en outre dans le sens d'une économie de moyens artistiques. Si Berlioz avait connu l'orchestration ultérieure de Wagner, il aurait trouvé excessive la proportion des vents par rapport à celle des cordes<sup>54</sup>. En fait il jugeait Wagner immodéré dans l'usage qu'il faisait de la dissonance et de l'harmonie chromatique. Là-dessus, les idées de Berlioz n'étaient pas récentes, elles étaient nourries par son aversion pour l'appogiature et l'enharmonie, autant que par la connaissance de ce qui « ressortirait » au moment du concert. C'était toujours l'excès, et non la chose en soi qui rebutait Berlioz, tout effet, bon ou mauvais, étant soumis à la loi des rendements décroissants ; il fait l'éloge des pédales supérieures chez Gluck et Beethoven, en dépit des doubles et triples dissonances qui en résultent, parce qu'elles sont employées avec parcimonie et à bon escient. Lui-même n'hésita pas à noter d'audacieuses dissonances et modulations dans *Les Troyens*, mais il souhaitait ménager de tels *grands moyens* pour leur assigner le plus grandiose des effets, par contraste. Il préférerait, pour ainsi dire, la guerre de mouvement, concentrant toutes ses forces à un instant donné, à la guerre de barrage massif et d'usure, propre à Wagner.

\* \* \*

---

Gurney a brièvement qualifié le principe central de *Opéra et Drame* de Wagner d'« illusion prosaïque selon laquelle l'essence de la musique est expressivité vague et qualifiable, au lieu d'expressivité précise et inqualifiable ». Edmund Gurney, « Wagner and Wagnerism », *Topics of the Times*, 6 (New York, 1883), p. 190. Si ceci semble exagéré, examinez ce passage, tiré au hasard d'un guide moderne du *Ring*, qui renie ouvertement la philosophie et insiste sur l'aspect musical du drame :

*Siegfried*, I, III, milieu. Allusion obscure. Mime tente de décrire les terreurs tangibles. On entend le motif en cours d'analyse, ainsi que les motifs du Feu (n° 3 et 4). Or la plus grande terreur connue à ce jour est celle qu'inspire le feu encerclant Brünnhilde. Si, à cet instant-là, la musique peut renvoyer à ce feu, c'est tout à fait cohérent, alors que le « sommeil de Brünnhilde » est aberrant. Et le motif *peut* volontiers symboliser l'idée du feu, dans le premier exemple, à la fin de *La Walkyrie*, mais il le fait là, du point de vue de Brünnhilde, en tant que protection ; dans *Siegfried*, de l'extérieur, comme une chose terrifiante. (Une autre solution est de considérer le motif comme faisant généralement référence à Brünnhilde ; rien que par elle, Siegfried *va* apprendre à connaître la peur ; mais qui diable pourrait penser à cela avant le troisième acte ?) Alan Edgar Frederic Dickinson, *The Musical Design of 'The Ring'* (London, 1926; *Musical Pilgrim Series*), p. 24.

54. François-Auguste Gevaert, *Cours méthodique d'orchestration* (Paris, 1890), p. 246 sqq.

On peut dire, en résumé, que la position de chacun des deux artistes se justifie, car le conflit qui les oppose n'est qu'une autre forme de l'antagonisme irréductible du cœur et de l'imagination, lorsque cœur signifie sentiment, induit directement, semblable à la chaleur de l'orateur qui se communique à l'auditeur à *propos de* quelque objet du discours ; alors qu'imagination signifie passion, suscitée par la conscience de l'expression-en-tant-qu'objet. En musique, cet objet peut être comparé à l'œuvre, non pas d'un orateur mais d'un mime, dont l'effort consiste à rendre les idées et les sensations aussi réelles que les accessoires qu'il a choisi de ne pas utiliser. Ainsi, pour Berlioz, « l'œuvre d'art totale » serait dans l'erreur à vouloir élaborer une œuvre unique à partir de plusieurs arts, tous mutilés par la juxtaposition, et ne parvenant pas, de ce fait, à tirer le maximum de chaque élément constitutif ; tandis que, pour Wagner, l'extension maximale que donne Berlioz aux pouvoirs de la musique, semblait être une conception théâtrale ennemie de la beauté. Wagner désirait que la musique de Berlioz fût moins intellectuelle, moins « caractéristique » ; Berlioz, pour sa part, détestait la « musicalité » de Wagner, terme, qui pour lui, évoquait le lyrisme prolix qui, tel une voix chaude et caressante, enveloppe et wagnérise tout objet et toute idée, et produit une émotion plus générale que particulière.

Tous deux se comprenaient, dans la mesure où leurs objections s'attachaient aux traits distinctifs qui les séparaient. La controverse qui oppose Berlioz à Wagner, oppose le défini à l'indéfini, l'impulsion consciente à la pulsion systématique, le compact au massif, l'impétueux au puissant. On reconnaît tout Berlioz dans sa prédilection pour les pizzicati, et tout Wagner dans sa passion pour le trémolo ; Berlioz dans ses rythmes, Wagner dans l'imprécision du sien. L'un crée de longs crescendos réguliers et utilise la répétition pour exprimer une angoisse persistante, une mortification, comme dans ses chagrins répétés. L'autre répète, tout à l'élaboration de son système, et semble procéder d'une incapacité à se lasser, à l'exemple de sa chevauchée des Walkyries. Il ne se fatigue pas non plus des paroxysmes, lesquels reviennent et réduisent à néant toute résistance intellectuelle, comme le font les vagues de la mer<sup>55</sup>. Berlioz était un mélodiste et, de même que pour Bach, « la force de l'expression était dans le thème » ; Wagner travaillait principalement avec des leitmotifs peu expressifs, auxquels il donnait du signifiant en les reliant de manière univoque à des personnages ou à des concepts.

---

55. Wagner : « l'insondable océan d'harmonie » ; Berlioz : « la magnifique architecture des sons ». (Treizième soirée, *Les Soirées de l'orchestre* (Paris, 1852), *Evenings in the orchestra*. Translated from the French by Charles E. Roche with an Introduction by Ernest Newman (New York, 1929). \* Dans la Treizième soirée, Berlioz évoque l'architecture de *Cortez*, l'œuvre de Spontini. (N.D.T.)

Les deux tendances avaient leurs dangers. Par le développement infini de la variation mélodique et de « l'effet différé », Berlioz courait le risque de sembler énigmatique et incohérent ; Wagner et ses leitmotifs, celui de devenir mécanique et fastidieux. Il est permis d'admirer Berlioz et Wagner à parts égales, comme le fait Maurice Emmanuel dans son étude approfondie de la « langue musicale », et d'admettre, comme lui, que le leitmotiv wagnérien tend à diminuer sa portée musicale<sup>56</sup>. Les deux productions se justifient sur le plan artistique, compte tenu de la différence de leurs prémisses, et, ce qui est tout aussi important, compte tenu de nos préférences naturelles ancrées dans nos esprits et dans nos corps. Il n'est pas même nécessaire de supposer une incompatibilité de goût radicale correspondant à chaque esthétique, pourvu que les critères impliqués par chacune ne soient pas utilisés pour dénigrer les productions de l'autre. On peut aujourd'hui accepter à la fois Berlioz et Wagner, ou certains aspects de l'un ou de l'autre, proportionnellement à notre maîtrise intellectuelle et affective, face à des éléments aussi contradictoires qu'imbriqués.

Tout comme il peut y avoir de vrais wagnériens et de vrais berlioziens, il y aura toujours ceux pour lesquels le moyen terme de Liszt semble être la solution la plus satisfaisante des trois. Le compagnon de Berlioz de 1830, « converti » par les écrits de Wagner, n'avait pourtant pas encore exprimé ses propres idées sous la forme qu'on leur connaît. Le poème symphonique s'apparente au drame musical de Bach et de Berlioz, en ce qu'il repose uniquement sur la musique pour introduire une « suite de scènes plastiques » ; il est wagnérien dans sa « grammaire et [sa] syntaxe », c'est-à-dire, dans son mode de développement par transformation de thèmes courts. Mais les thèmes de Liszt cherchent à être expressifs comme ceux de Berlioz, de même que les sujets dramatiques de Liszt sont comparables à ceux que Berlioz estimait convenir à un traitement musical<sup>57</sup>. Pour ce qui est de la forme, la

---

56. À la différence du rappel des thèmes chez Bach, Weber ou Berlioz, le leitmotiv wagnérien « n'a pas de sens général ni abstrait. Le lien qui l'unit au personnage ou à l'acte est occasionnel ; et [...] la relation entre le signe et la chose signifiée ne peut s'expliquer que par la volonté du musicien, qui nous l'impose. Wagner pousse le système jusqu'à ses dernières conséquences, jusqu'à l'abus, inclusivement. La croyance qu'il s'est faite, de la nécessité d'étiqueter ses personnages et leurs moindres actions l'amène à multiplier les thèmes [...] [au point] qu'ils perdent une part de leur sens ». Maurice Emmanuel, *Histoire de la langue musicale* (Paris, 1911, 2 vol.), vol. II, p. 608.

57. Outre *Faust*, il est manifeste que *Hamlet*, *Tasso*, *Ce qu'on entend sur la montagne*, *l'Héroïde funèbre* et *Christus* sont comparables aux sujets choisis par Berlioz quelque vingt ans auparavant. Liszt a toujours reconnu cette source d'inspiration et a dédié sa *Faust-Symphonie* à Berlioz, avec référence explicite à la *Damnation*.



mélodie avec orchestre, *La Captive*, peut avoir inspiré le projet de fonder des séquences successives sur les altérations d'une simple idée musicale.

La contribution de Liszt n'a pas satisfait tous les critiques, pas plus que les principes de Berlioz et de Wagner, et le public s'est même montré plus indifférent que les critiques<sup>58</sup>. Dans les manuels pourtant, Liszt a le titre de créateur d'une forme nouvelle, et passe pour avoir mené la révolution structurelle que Berlioz n'avait fait que suggérer. On décèle quelque chose de paradoxal dans l'éloge, ce qui montre, encore une fois, que l'étude de la musique dramatique du dix-neuvième siècle n'en est encore qu'à un stade rudimentaire. Il semble, par exemple, que tandis que chez Berlioz, « le contour de l'ancienne forme est presque toujours visible et entrave sa musique, Liszt s'en écarte, et par conséquent, donne souvent à son œuvre un caractère improvisé<sup>59</sup> ». Ceci ne ressemble guère à une recommandation, mais le critique poursuit : « Il part directement du sujet poétique, du programme, et le prend pour seul guide<sup>60</sup> ».

Dans quelle mesure pareille démarche crée une forme neuve non susceptible de nuire à la musique, il serait difficile de le dire. Lorsque l'on aborde le matériau musical en lui-même, il est probable que l'on conclue, avec un chercheur qui a traité le sujet avec bienveillance, que « le projet de Liszt – suggéré, je crois bien, par ses capacités d'improvisation –, était de prendre une phrase musicale brève mais vigoureuse, et en [...] modifiant la longueur relative des notes, de la transformer en d'autres phrases de caractère complètement différent [...] ; un thème n'a guère qu'une seconde pour la mettre en valeur, mais elle se répète simplement, maintes et maintes fois, brodée différemment. Cette incapacité à la ramifier et à faire qu'elle se prolonge est l'unique grave faiblesse de toute l'œuvre originale de Liszt<sup>61</sup> ».

---

58. Pour la meilleure évaluation moderne, on doit consulter le *Liszt* de M. Sachererell Sitwell, (Londres, 1934).

59. Felix Weingartner, *The Symphony since Beethoven* (Londres, 1904), p. 71.

60. Felix Weingartner, *op. cit.*, p. 71.

Si l'on peut considérer l'essai sur l'"*Harold-Symphonie*" de Berlioz comme représentatif du meilleur de la pensée de Liszt, il semblerait que son intention était aussi éloignée de sous-tendre sa musique d'un programme, que de coupler poésie et musique à la Wagner : en fait, Liszt s'approprie les préceptes de Berlioz. Pour une analyse de cet essai, voir Peter Raabe, *Liszts Leben und Schaffen* (Stuttgart, 1931, 2 vol.), vol. II, p. 175-186.

61. Frederick Corder, « Franz Liszt », *Bulletin mensuel de la Société internationale de musique*, janvier 1912, p. 136. Un théoricien de la forme en musique confirme cette appréciation. John Tasker Howard, *The World's Great Operas* (New York, 1948), p. 255.

Si tel est le défaut de la musique de Liszt, il ne gâte ni ses intentions dramatiques, ni le concept de poème symphonique. Ce dernier, comme le fait justement remarquer M. Gray « est une forme musicale aussi pure que la fugue, qui de façon similaire, consiste à développer un seul thème principal <sup>62</sup> ». Wagner, lui aussi, trouva de bons arguments, sincères ou non, en faveur des poèmes symphoniques de son ami, même si ces arguments contredisent ceux qu'il avait utilisés pour démontrer la futilité du *genre instrumental expressif* de Berlioz. Les trois conceptions et leurs conséquences peuvent maintenant être comparées, et le jugement rendu selon les paroles du critique qui leur a prêté la plus grande attention :

C'est à Liszt que revient le mérite d'avoir inventé une forme nouvelle [...] dans laquelle un thème unique remplace les anciennes dualité ou multiplicité, et sert de matériau, à partir duquel est construite l'œuvre dans son ensemble [...]. En cela, il avait été précédé, jusqu'à un certain point, par l'emploi que fait Berlioz d'[...] un thème représentatif qui domine l'œuvre entière. Le choix du terme par Liszt [...] fut quelque peu malheureux, car il suggère inéluctablement l'intrusion dans la musique de principes étrangers empruntés à la littérature [...]. Il y a en fait très peu d'illustration dans les poèmes symphoniques de Liszt, et si certains sont quelque peu hétéroclites quant à la forme, c'est le compositeur qui est en cause, et non la forme, et ce n'est certainement pas le résultat du recours à un programme littéraire.

De la même façon [...], chez Berlioz [...], l'intention n'était pas, comme chez Wagner, d'utiliser la musique comme moyen pour atteindre un objectif littéraire ou dramatique, mais au contraire d'imposer à des idées littéraires, de servir un objectif musical, ce qui est très différent ; et ainsi, loin de permettre à des éléments étrangers, appartenant aux autres arts, de s'immiscer dans le domaine de la musique, il étendit plutôt les limites de la musique, de façon telle et à un point tel, qu'il fut possible d'exprimer, avec ses seules ressources, de nombreuses idées, qui avaient été considérées jusque là comme exclusivement littéraires ou picturales, mais qui convenaient également à la création musicale, ce qu'il démontra de façon concluante. En un mot, l'art de Berlioz correspond à une extension des frontières de la musique [...] <sup>63</sup> ».

La voie suivie par Liszt était, de toute évidence, plus proche de celle de Berlioz et plus éloignée de celle de Wagner. Ce qu'il y a alors d'étonnant, c'est que, comme certains autres, il ait abandonné le parti de Berlioz pour soutenir le système adverse, conçu par Wagner. Il est impossible de rendre

---

62. Cecil Gray, *A History of Music*, 2<sup>e</sup> éd. révisée (New York, 1935 ; *The History of Civilization*), p. 225.

63. Cecil Gray, *op. cit.*, p. 224-226.

pleinement compte de l'alchimie des rapports humains, bien que l'on puisse détailler certains éléments. L'un d'eux repose sur la question elle-même : Wagner disposait d'un système, Berlioz refusait d'en créer un. Et l'on estime qu'un mouvement, un parti, a besoin d'un programme. Tout aussi décisif fut le fait que la technique de composition de Berlioz était, comparée à celle de Wagner, une énigme. Les partitions de Berlioz sont difficiles à déchiffrer, de l'aveu de tout le monde, et il convient de noter que Liszt était très emballé par celles qu'il avait travaillées de par son métier<sup>64</sup>. Ajoutez à cela le caractère plus accessible de la personnalité de Wagner – sensuel, plébéien, prolix, et prêt à donner les satisfactions dramatiques et musicales attendues – et on voit bien pour quelle raison Wagner, venant à la suite de Berlioz, semblait être à la fois un soulagement et un aboutissement.

Au début, comme on l'a vu, Liszt et ses jeunes partisans voulaient faire de Berlioz le saint Jean-Baptiste de leur Messie musical. Lorsque Berlioz refusa le rôle, pour des raisons qu'il comprenait mieux qu'eux, mais sur lesquelles il refusa de s'étendre, il n'y avait rien d'autre à faire que de le laisser tomber. L'une des lettres de Bülow à Pohl apporte des précisions sur ce point : « Travailler d'une haleine pour le Père, le Fils et le Saint-Esprit, ça n'ira pas. Personne, jusqu'ici, n'a réussi à travailler pour plus d'un grand homme à la fois [...], cela trouble la vision et dérange le public. Notre vif enthousiasme pour la Trinité ne peut pas faire effet tout à coup. C'est à la postérité de saisir cette unité dans la trinité [...]. Wagner et Liszt sont en ce moment plus proches de nous. Je jouerai des extraits de Berlioz dans mes concerts, Bronsart aussi : c'est *bien suffisant* [...] »<sup>65</sup>.

Le nationalisme contribuant à ce changement de ligne du parti, l'enthousiasme initial suscité par Berlioz en Allemagne sembla se perdre, et le vif sentiment de son extraordinaire réussite s'estompa provisoirement<sup>66</sup>. Tout fut déposé aux pieds du nouveau conquérant. Fasciné par le colosse, Bülow fut défait et ne vécut que pour tout assigner à d'autres usages : son épouse à Wagner, les « 3 B » à Brahms, l'*Eroica* à Bismarck, la *Fantaisie*

64. Les transcriptions pour piano des deux premières symphonies, d'une ouverture et la direction de *Benvenuto Cellini*.

65. 2 octobre 1861, *Hans von Bülow's Leben, dargestellt aus seinen Briefen*, Marie von Bülow (hrsg.) (Leipzig 2/1921), p. 170.

66. L'enthousiasme revint dans les dix années qui suivirent la mort de Berlioz. Bülow lui-même commença, avec ses exécutions de *Cellini* de 1879. (Voir ses lettres à partir de 1877). C'est alors que Cornelius s'écria : « *Los von Wagner!* » [Rompons avec Wagner !], et que Liszt, dit-on, opéra son nouveau revirement. Une troisième fournée d'enthousiastes – Mottl, Wolf, Weingartner, Mahler et Nikisch – joua Berlioz avec un succès qui déboucha directement sur la publication, en Allemagne, d'une édition « complète » des partitions et écrits de Berlioz.

*chromatique et Fugue* de Bach à sa propre soif d'ornements superflus, quand bien même il n'appartenait qu'à lui de réassigner sa propre épouse.

Au même moment, un tour prévisible donné à tout le kaléidoscope culturel avait contribué à éclipser Berlioz, comme le montre l'évolution des opinions de Nietzsche. Au milieu des années 1860, Nietzsche appartenait à un petit groupe de musiciens amateurs, qui jouaient les partitions de piano de *Benvenuto Cellini* et de *L'Enfance du Christ* pour leur plaisir. Nietzsche alla jusqu'à composer un *Mystère de Saint-Sylvestre* à l'imitation du style religieux de Berlioz, et ses amis le taquinaient sur sa passion pour le grand Hector. Mais, en moins de dix ans, Wagner devint l'idole vivante, dont la vérité gagnait du terrain. La raison, c'est qu'il semblait liquider le romantisme tout en conservant les acquisitions techniques. Dix ans plus tard, c'est-à-dire après l'ouverture de Bayreuth, Nietzsche avait perdu ses illusions, et attaquait Wagner avec un acharnement que l'on a cru personnel et pathologique. Cependant, dépouillée de ses dehors polémiques, la critique nous ramène, tout simplement, à la divergence initiale entre Berlioz et Wagner. Nietzsche demande une trêve de la sensualité et un retour à une musique méditerranéenne, claire, pleine d'esprit et du sentiment tragique de la vie. Le critique favori de Nietzsche est maintenant Stendhal, et la musique de Berlioz est conforme au précepte de Stendhal : énergie sans complaisance pour la sensualité, ce que Nietzsche reconnut immédiatement à l'arrivée tardive de Bizet : « Hourrah ! Ami ! Ai eu de nouveau la révélation d'une belle œuvre, un opéra de Georges Bizet (qui est-ce ? ! ) : *Carmen* [...] un talent authentiquement français d'*opéra-comique*, nullement désorienté par Wagner, en revanche un vrai élève d'Hector Berlioz <sup>67</sup> ».

C'étaient alors les années 1880, et les hommes des années 1830 semblaient appartenir à une époque reculée du passé. La période romantique appartenait à l'« avant-guerre » et la légende berliozienne s'était estompée. Tandis que Nietzsche sautait de plain-pied dans le post-wagnérisme, tous les esthètes symbolistes apprenaient la musique dans l'œuvre de Wagner. Ceci avait commencé avec Baudelaire et Nerval et devait se poursuivre avec Mallarmé et Valéry <sup>68</sup>. D'aucuns, qui connaissaient leur Berlioz et l'avaient vu en

---

67. À Peter Gast, 28 novembre 1881, *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, 1853-1896*, Dr. Berthold Litzmann (ed.) (New York, 1927, 2 vol.), vol. II (2), p. 387. Pour les avis, à l'appui, d'un grand spécialiste de Nietzsche sur ces relations personnelles et artistiques, voir Charles Andler, *Nietzsche, sa vie et sa pensée* (Paris, 1921), vol. II, p. 65, 266 *sqq.*, 280 *sqq.*

68. Non seulement les chefs de file, mais la presque totalité de la génération symboliste en France étaient des wagnériens. Gide est la seule exception notable, peut-être parce qu'il était personnellement musicien. En 1908, il écrivait : « Mon aversion passionnée n'a fait que croître depuis mos enfance. Ce prodigieux génie

personne, comme l'excellent homme de savoir Richard Pohl, se souvenaient de leur premier amour, qu'ils déclaraient en termes dithyrambiques, à la condition expresse toutefois de « toujours faire une exception pour Richard Wagner<sup>69</sup> ».

D'une certaine façon, Wagner méritait cette prérogative. Berlioz avait instruit les créateurs et façonné les moules d'où sortiraient toutes les productions du siècle, mais Wagner avait accompli la plus grande prouesse éducative de l'époque. Il avait appris à une multitude de gens, à aimer véritablement la musique symphonique au théâtre ; il avait inculqué et rendu respectable l'habitude aujourd'hui très répandue de trop souvent programmer la musique, par l'attribution littérale de thèmes à des idées et à des objets ; il avait frappé et fécondé l'imagination d'innombrables peintres, architectes, sculpteurs, dilettantes, auteurs et hommes de lettres qui, sans cela, auraient méprisé et négligé la musique ; il avait si étroitement mêlé théorie sociale et philosophie à la musique, que la génération suivante dut affirmer, en signe de protestation, que la musique n'avait absolument aucune signification et aucun rapport avec la vie ; et il avait réussi à s'attribuer le mérite d'être le premier à dramatiser la symphonie par une transsubstantiation miraculeuse de l'opéra en drame musical.

Ce faisant, il est vrai, il avait éclipsé, non seulement Berlioz et Weber, mais aussi Mozart et Gluck ; car il avait pris le public de Meyerbeer directement à l'Opéra de Paris pour l'attirer magnétiquement vers Bayreuth, d'où il était revenu pour s'emparer de Paris, La Scala, New York et Covent Garden. Les gens ne tardèrent pas à prononcer des noms allemands et à fredonner l'appel de cor de Siegfried avec une telle conviction qu'au cours

---

n'exalte pas tant qu'il n'écrase. Il a permis à quantité de snobs, de gens de lettres et de sots de croire qu'ils aimaient la musique, et à quelques artistes de croire que le génie s'apprenait. » André Gide, *Journal*, tr. Justin O'Brien (New York, 1947-1949, 3 vol.), vol. I, p. 225. (Paris : Gallimard, 1996, 2 vol. ; *Bibliothèque de la Pléiade*), vol. I, p. 588.

69. Richard Pohl, « 'Berlioz' *Benvenuto Cellini* in Carlsruhe », *Musical World*, 22 et 29 mai 1886. Saint-Saëns fait remarquer qu'en France, vers la même époque, « [nous assistons à ce spectacle :] Berlioz protégé par ses pires ennemis, qui ne le soutiennent qu'à la condition de le sacrifier continuellement au dieu dont ils sont les prêtres. On ne parle jamais de Berlioz, maintenant, sans parler immédiatement de Wagner et sans les comparer l'un à l'autre, en observant ce principe : Berlioz peut avoir raison, mais Wagner ne doit jamais avoir tort ». *Le Ménestrel*, 5 octobre 1884. Quant à l'Angleterre, Havergal Brian a déclaré que « le projet [de Franz Hueffer et d'Edward Dannreuther,] de rabaisser Berlioz pour ensuite, par comparaison, couvrir Wagner de louanges, n'était que trop couronné de succès ». (Havergal Brian, « Hector Berlioz », *Musical Opinion*, décembre 1934, p. 209-210)

des guerres qui suivirent, ils se mirent à imaginer que les notes de musique mêmes étaient coupables politiquement. Plus encore, de par sa sensualité naturelle, de par le rythme et le sujet de son *Liebestod*, Wagner renforça le grand mouvement de libération sexuelle qui vit le jour dans les années soixante. Maintenant que le changement est passé dans les mœurs, il n'est pas nécessaire d'être envoûté par un acte passionné, dont la mise en scène mobilise plus d'une centaine d'hommes, mais à l'époque où Aubrey Beardsley en mit l'érotisme sur papier, Wagner fut classé à juste titre, avec Swinburne et Havelock Ellis, pionnier de l'eugénisme.

Pour finir, Wagner imposa à tous les arts, l'habitude démagogique de se justifier au moyen de doctrines cosmiques et de systèmes susceptibles d'être enseignés. Depuis lors, les artistes sont devenus pédants, insupportables et incompetents, ou, à l'inverse, ils affichent un mutisme de mauvais aloi. Bref, Wagner, venant après Berlioz, sans concomitance, résumait une époque aussi différente de la précédente que de la nôtre. Il est reconnu, au même titre que Marx et Darwin, comme l'un des artisans du « progrès », du « réalisme » et de « la sélection naturelle ». Leur époque, qui débuta en 1859, avec l'*Origine des espèces*, la *Critique de l'économie politique* et *Tristan*, ne pouvait qu'être un monde étranger à Berlioz, pour lequel souplesse pragmatique, pluralité des arts, des individus et des styles correspondaient à la norme souhaitée. Il ne voulait enseigner aucune doctrine à personne, et encore moins prendre la pose de l'oracle omniscient. Parce que ses objectifs premiers étaient la musique et l'art, il avait combattu le monopole italien et avait fait valoir à toute l'Europe les mérites pluriels de Beethoven, Weber, Mozart et Gluck, et même ceux de certains chefs-d'œuvre italiens. Grâce à sa révolution symphonique, il avait tenu en échec la suprématie de Meyerbeer, et il pouvait maintenant espérer que l'originalité de ses *Troyens* relèguerait le grand-opéra de l'époque au rang de divertissement bourgeois. C'est alors que Wagner, tout comme un Ben Jonson vis-à-vis de son Shakespeare, infatigable maçon envers un maître orfèvre, vint, avec ses cohortes et son génie, inaugurer une nouvelle ère d'autocratie musicale <sup>70</sup>.

---

70. Si ce terme vous paraît *le mot injuste* \*[en français dans le texte], souvenez-vous que Jonson était l'homme qui souhaitait que Shakespeare « eût supprimé un millier de vers » et fut cependant irrésistiblement contraint d'admirer son art ; l'homme qui, en exigeant que le théâtre présentât la vie de façon réaliste, mit Shakespeare quelque peu sur la défensive et lui fit dire – par le biais du chœur d'Henry V – qu'une pièce historique n'était pas censée montrer des événements, mais stimuler l'imagination du spectateur. (Havergal Brian, « Hector Berlioz », *Musical Opinion*, décembre 1934, p. 454.) Jonson était aussi l'artisan autodidacte lent, qui devint le personnage le plus en vue de l'époque élisabéthaine et de la suivante, en tant que « plagiaire lettré » de ses pairs. (L'expression est de Dryden)

C'est dans cette ère que Berlioz, âgé de cinquante-sept ans, vécut les dix dernières années de sa vie, et donna la dernière et la plus légère de ses grandes œuvres, la comédie *Béatrice et Bénédict*.

*Traduit par Mireille Jost.*

Le texte que nous publions ci-dessus en traduction française, avec l'aimable autorisation de Hachette Book Group USA, est extrait de : Jacques Barzun, *Berlioz and the Romantic Century*, Little, Brown and Company, 1950, Vol. II, chap. 24, p. 176-202 : « Berlioz and Wagner, Then and Now ».

\*

## **Festival Berlioz 2013 :** *Béatrice et Bénédict* malmené et glorifié

C'est la toute première fois que le Festival Berlioz de La Côte-Saint-André, né il y a exactement vingt ans, s'attaque à l'un des opéras du compositeur qu'il est censé célébrer : *Béatrice et Bénédict*. Une jolie ambition, qui plus est en ouverture de festival, le 23 août. Et on annonce, pour dans deux ans, *Benvenuto Cellini*. Autre défi, de taille. Enfin ! Car Berlioz sans ses opéras ne saurait être Berlioz.

Il appartient toutefois à l'Association Berlioz (l'AnHB, donc) de se faire le rempart des volontés de l'artiste qu'elle honore et de dénoncer des malversations injustifiables. Comme dans le cas de ce *Béatrice*. Non pas en raison de la restitution musicale, parfaitement digne à tous égards, mais du côté des choix qui ont présidé à la présentation de l'œuvre. Les opéras de Berlioz sont trop souvent maltraités ?... Raison de plus pour en défendre l'intégrité !

Il a donc fallu, cette fois-ci, subir un texte apocryphe de liaison, aussi lourd qu'empêtré, mal dit par un récitant, en place des dialogues parlés consubstantiels à cet opéra-comique. Que ce texte ait été pris à un autre préexistant, dans un enregistrement discographique (de Daniel Barenboim), ne constitue pas un argument, ni encore moins une excuse. Les conditions de l'exécution ne le sont pas davantage : les courts délais impartis aux chanteurs (tous francophones !), sans le secours d'un pupitre après la décision de faire appel à une mise en espace. Il aurait alors mieux valu, à défaut de prévoir les répétitions nécessaires (quitte à raccourcir un peu lesdits dialogues), s'en tenir à une simple version de concert. Avec cette solution bâtarde, sinon impossible, l'ouvrage ressort irrémédiablement défiguré. En outre, ce texte importun heurte de front la structure même de l'œuvre et son esprit : emplissant de bavardages des moments qui en sont dépourvus, comme entre l'ouverture et le chœur d'entrée, ou après le chœur bouffe au début du second acte, en principe directement enchaîné à l'introduction haletante de l'air de Béatrice. Bref, un désastre... Il est vrai, moins catastrophique que le *Béatrice et Bénédict* massacré de l'Opéra-Comique, à Paris en février 2010. Ce qui, une fois encore, ne saurait être un argument...

Domage ! car l'animation conçue par Lilo Baur s'acquitte avec un certain brio des mouvements tournoyants de la petite foule chorale, entre un arrière-plan de fond de scène, une passerelle centrale et une avant-scène découpant un orchestre à même le plateau. Et dommage surtout ! car



musicalement, le miracle s'est accompli. Le Jeune Orchestre européen Hector-Berlioz reste toujours le plus bel acquis du Festival. On le doit au talent et à l'imagination de François-Xavier Roth, l'âme de cette manifestation aux côtés de son directeur, Bruno Messina (à qui revient le beau mérite d'avoir su faire appel à lui). Sur la base de son Orchestre les Siècles, se réunissent de jeunes instrumentistes issus de différents conservatoires de France et d'ailleurs, qui s'essayaient en formation d'ensemble et au style d'époque. On ne dira jamais assez combien l'*instrumentarium* d'époque est indispensable à l'exécution de la musique de l'auteur du *Traité d'instrumentation* ! L'ouverture virevoltante du petit opéra-comique surgit toutefois encore incertaine et verte. Mais, très vite ensuite, la verve s'impose, pour ne plus se relâcher. Dans ce jeu poussé à son extrême d'effleurements insaisissables, qui font le sel inimitable de *Béatrice*, les instruments, souvent individualisés et à découvert, s'emportent ou s'épanchent avec une aisance confondante. Le chef, pourtant, ne ménage pas ses troupes : dans des tempos vifs, mais sans rubato déplacé, des mises en valeur de pupitres comme autant de solistes. Bravo ! à Roth et à son valeureux orchestre qui s'affirme une magnifique réussite, le clou incontestable, édition après édition, de ce festival.

Le plateau vocal, constitué pour la plupart également de jeunes et talentueux interprètes, n'appelle lui aussi que des éloges. Isabelle Druet (*Béatrice*), Jean-François Borrás (*Bénédict*), Marion Tassou (*Héro*), Aude Extrémo (*Ursule*), Philippe Ermelier (*Somarone*), Thomas Dolié (*Claudio*) et Luc Bertin-Hugault (*Don Pedro*) délivrent l'assurance et un bagout de circonstance, dans une volubilité pourtant ici aussi soumise à rude épreuve. Les bribes restantes de dialogues parlés qui leur sont octroyées, vers la toute fin et pour le rôle de *Somarone*, prouveraient à l'envi, par leur acuité en situation, combien il était inutile et absurde de les en dispenser ! Les chœurs, Chœur Britten et Jeune Chœur Symphonique, se révèlent tout autant en phase. Par de mêmes maîtres d'œuvre, le *Benvenuto* promis en 2015 se présente sous les meilleurs auspices ! Si tant est que l'opéra, qui nécessite des choix inhérents sagement pesés (et bien plus délicats dans ce cas), soit méticuleusement respecté.

### **Autres concerts**

Le lendemain laisse place à un récital de piano, dans la charmante chapelle du lieu, dans le cadre de l'intégrale des sonates de Beethoven programmée au long du festival par François-Frédéric Guy, avec l'*opus* 10, trois sonates de jeunesse transmises comme neuves sous des doigts acerbes. En soirée, l'Orchestre de Lyon fait le (petit) déplacement pour un programme associant *l'Île des morts* de Rachmaninov, la *Totentanz* de Liszt et la

*Symphonie fantastique*. Trois œuvres réunies par une même thématique, celle du diabolique *Dies Irae*, et par une même ardeur scrupuleuse sous la baguette éclairée de Leonard Slatkin et le piano transcendé de Bertrand Chamayou (soliste du Liszt). Après le *Requiem* de l'an passé ici même, Slatkin se confirme dans la *Fantastique* un interprète d'une fidélité exemplaire pour Berlioz, loin de toute folie exubérante ou autre effet d'estrade, avec qui il faudra compter dans les temps qui viennent.

### **Programme**

On notera, autre première du festival et excellente initiative, le copieux programme, comprenant, outre des commentaires des concerts et les biographies des artistes, les livrets des œuvres présentées. Les auditeurs de *Béatrice* ont pu ainsi avoir en toute objectivité, et toute naïveté, connaissance du texte prévu par Berlioz pour son opéra. Juste réparation ! Comme s'en est exprimé par exemple, enthousiasmé par ce texte et désolé de son absence sur scène, notre voisin de siège lors de la soirée (dont on pourra trouver l'écho, pertinent, sur le site [forumopera.com](http://forumopera.com) et sous la signature de Fabrice Malkani).

### **Exposition**

Et s'impose toujours une visite au musée Hector-Berlioz. Cette année y figure, parmi ses traditionnelles expositions temporaires, « Wagner, la Légende orchestrée ». Une exposition très instructive ! en particulier pour les images prêtées par le musée de Bayreuth, avec les maquettes des personnages pour la première du *Ring* en 1876, en présence de Wagner et sous son contrôle : Albérich et Mime grimés comme des Juifs de caricature, face à un Siegfried au visage d'Apollon ! On ne peut plus parler ! Complètent le parcours iconographique présenté, des lithographies de Fantin-Latour (partageant ses passions musicales entre Berlioz et Wagner), ainsi que des planches de bandes dessinées actuelles traitant du *Ring* sous un éclairage inattendu. Dans le cadre de cette exposition, il convient aussi de ne pas manquer une projection de la pellicule de télévision réalisée en 2013 aux États-Unis mais diffusée sur la chaîne franco-allemande *Arte*, intitulée « Wagner et les Juifs ». Tout aussi instructive ! des rapports ambigus, pour le moins, du compositeur avec son ascendance et son entourage. (Exposition jusqu'au 6 janvier 2014.)

Pierre-René SERNA

**Concert d'anniversaire d'Hector Berlioz  
le 11 décembre dernier  
à La Côte Saint-André**

Le Festival Berlioz, l'Association des Amis du Festival et l'Association nationale Hector Berlioz ont proposé le 11 décembre dernier à La Côte Saint-André un concert-lecture qui a donné lieu à une magnifique symphonie poétique.

Le spectacle était conçu autour du personnage de Stendhal, autre « HB isérois » comme le commentait Bruno Messina, directeur du Festival, se référant au véritable patronyme de l'écrivain : Henri Beyle. L'œuvre suggérait la fascination que Stendhal avait pour l'Italie et illustre ses amours rêvés par un florilège d'airs de Bellini, Arditì, Liszt et Rossini, compositeurs qui ont marqué son époque.

Les décors et les costumes en noir et blanc, d'une grande pureté esthétique, mettaient en valeur la mise en scène de Gilles Chabrier qui interprétait un Stendhal drôle, sensuel et passionné. À ses côtés, nous avons également apprécié la pianiste Agnès Melchior, la soprano Yuree Jang et le ténor David Lefort, solistes des Chœurs et Solistes de Lyon-Bernard Tétu.

*Arlette GINIER-GILLET*

## **Sigurd d'Ernest Reyer**

Victoria Hall de Genève, 10 octobre 2013

Quand, vers 1862, Alfred Blau soumit à Ernest Reyer (1823-1909) un scénario d'opéra inspiré de la récente traduction de l'épopée des Nibelungen, le compositeur ne pouvait ignorer que *L'Anneau du Nibelung* était en chantier, quoique la composition en fût suspendue *sine die* depuis 1858. Mais Wagner n'était pas le premier, à l'époque, à s'intéresser aux vieux mythes germano-scandinaves. Camille du Locle (1832-1903) se chargea de la mise en forme et de la versification du livret mais sans hâte excessive, ce qui freina un peu l'ardeur avec laquelle Reyer s'était mis au travail et s'il fut question de faire succéder *Sigurd* à *Don Carlos* à l'Opéra de Paris en 1866, l'ouvrage était loin d'être terminé à cette époque.

C'est au concert que Reyer fit entendre quelques pages de son opéra : d'abord le réveil de Brunehild avec Anne Charton-Demeur (la Béatrice puis la Didon de Berlioz) et le ténor Monjauze en 1873, puis l'ouverture, en 1875 et enfin le *Cortège des noces de Gunther* en 1879 lors d'un concert monumental à l'Hippodrome. La partition resta largement inachevée jusqu'à ce que la décision de le représenter au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, en janvier 1884, vînt en hâter la composition : « J'écrivis le dernier acte deux mois seulement avant la représentation de Bruxelles », tint même à préciser Reyer.

L'année précédente Reyer avait découvert la *Tétralogie* à Bruxelles et, dans son compte rendu de *la Walkyrie*, il écrivit qu'il ne lui restait plus, à lui comme à beaucoup d'autres, « qu'à jeter un regard douloureux sur le passé, à saluer l'avenir et à tomber avec grâce ». Conscient, néanmoins, d'avoir fait autre chose, il ne se posait ni en vaincu ni en épigone, allant jusqu'à affirmer que l'absence de cavatines, d'ariettes ou de morceaux détachés dans sa partition – autrement dit ce qui pouvait paraître wagnérien dans la forme de *Sigurd* – était le fait de Camille du Locle, même s'il y avait souscrit de son plein gré... Plus qu'un excès de modestie de sa part, il faut comprendre cette déclaration comme une réponse à ceux (dont Massenet, dans une lettre à sa femme) qui ne voulaient voir en lui qu'un « sous-Berlioz » ou un épigone de Wagner : « Je les admire trop tous les deux dans les manifestations différentes de leur génie pour avoir l'audace de les imiter, poursuivait-il. Qu'il me reste dans l'esprit et au bout de la plume quelque chose de cette admiration, cela n'a rien que de très naturel. Mais eux-mêmes n'ont-ils rien gardé des maîtres dont ils procèdent et qu'ils ont le plus admiré ? Aussi se pourrait-il bien que l'hommage que je leur rends passe au-dessus de leur tête

et que ce soit aux pieds de Gluck et de Weber qu'il aille humblement se fixer ».

À cause de l'identité de leur sujet, on est plutôt tenté, pourtant, de rapprocher *Sigurd* du *Crépuscule des dieux*, d'autant que, les deux ouvrages étant exactement contemporains, ils présentent des similitudes d'écriture harmonique, mélodique, orchestrale, vocale qui, le plus souvent, ne sont que l'empreinte style d'époque. À partir d'un certain point, cependant, on observe des différences radicales de langage mais, quoique cela ait été beaucoup fait, il serait naturellement abusif de considérer que les beautés de *Sigurd* s'arrêtent là où les critères esthétiques wagnériens ne sont plus respectés.

*Sigurd* n'est pas une « action musicale » mais un opéra, au meilleur sens du terme, où les airs, les ensembles et les chœurs affirment leur identité, et même revendiquent, comme dans *Les Troyens* une certaine indépendance, gage de leur survie à l'intérieur du tout dont ils sont les parties « actives ». Ainsi, s'il fallait déterminer de quel côté Reyer a le plus souvent regardé, c'est plutôt vers Berlioz qu'on devrait se tourner. Il avait le même goût, sinon le même génie, de la couleur orchestrale, des tournures harmoniques peu orthodoxes, des emprunts inopinés – aussi expressifs qu'éphémères – à des tonalités étrangères. Et il en va des ses prétendues maladroites de réalisation comme de celles de Berlioz : elles disparaissent au fur et à mesure qu'on pénètre dans les vues de l'auteur. On découvre alors que cette musique possède une réelle qualité poétique, une délicatesse que les pages brillantes, où la pompe et l'héroïsme entraînent un emploi un peu immodéré des cymbales, ne devraient pas occulter.

Le Grand Théâtre de Genève a saisi l'occasion de l'année Wagner pour ressusciter *Sigurd* en concert avec les coupes traditionnelles aux trois quarts légitimes, sauf, notamment, l'ouverture réduite à un vague prélude. Il est vrai que les détours de l'action risquaient d'impatisser le public, la plupart des paroles restant insaisissables. Les chanteurs n'en étaient pas seuls responsables : placés devant l'orchestre dans l'acoustique sonore du Victoria Hall, on percevait surtout la ligne vocale. Victime désignée, la fragile Brunehild d'Anna Caterina Antonacci en a pâti. Il aurait fallu que Frédéric Chaslin, impose à l'orchestre de la Suisse romande des pianos, voire des pianissimos dont sa battue généreuse ne se souciait guère. En outre, l'articulation des syllabes s'accommode mal de tempos trop vifs. Sans phrasé ni éloquence, la musique n'a guère respiré qu'à partir de l'air de Sigurd au deuxième acte. Andrea Carè, voix solaire, moins dramatique que portée à l'éclat soutenu, l'a bien dit. Boris Pinkhasovich (Gunther) a de la présence, mais il chante toujours en force ; le Hagen un peu ingrat de Tijnl Faveyts reste

plus mémorable. Mention spéciale pour l'engagement d'Anne-Sophie Duprels (Hilda) et de Marie-Ange Todorovitch (Uta). Si le vif succès remporté par les artistes doit s'étendre pour partie aux qualités de l'œuvre on ne doit pas désespérer de la revoir un jour à la scène.

*Gérard CONDÉ*

**Les Mystères d'Isis**  
Salle Pleyel, 23 novembre 2013

« Mozart a été assassiné par Lachnith » s'écriait Berlioz au chapitre XVI de ses *Mémoires*, traitant ce compositeur pragois fixé à Paris, élève de Philidor, de « crétin » et de « profanateur » pour avoir porté la main sur la partition de *La Flûte enchantée*. L'initiative devait pourtant venir plutôt du directeur du Théâtre de la République et des Arts flairant une heureuse conjonction de conjuguer la musique de Mozart avec l'égyptomanie ambiante. Et la suite lui donna raison.

Rien n'était acquis car ni *Les Noces de Figaro* (six représentations en 1793 avec des dialogues parlés empruntés à Beaumarchais) ni *L'Enlèvement au sérail* donné trois fois en 1798, n'avaient réussi à attirer l'attention du public parisien sur les qualités lyriques du génie de Mozart. En revanche, *Les Mystères d'Isis* librement adaptés de *La Flûte enchantée* par Ludwig Wenzel Lachnith (1746-1820) sur un livret de Morel de Chédeville réussirent si bien le 20 août 1801 que l'ouvrage fut représenté 128 fois jusqu'en 1827 et qu'il engendra même une parodie : *Les Mystères d'ici*.

Conformément à l'usage de l'Opéra, les dialogues parlés avaient été remplacés par des récitatifs d'une rare platitude, ce qui fit écrire aussitôt par « une dame allemande » dans *le Moniteur* : « *La Flûte enchantée* est ce qu'on nomme un opéra comique, une comédie mêlée d'ariette. Le dialogue en est alternativement parlé et chanté. C'est sur ce canevas que Mozart a composé sa délicieuse musique et rien ne peut rendre le doux enchantement qui y règne d'un bout à l'autre. C'est évidemment dénaturer cet ouvrage que de le transformer en grand opéra ».

Ce que la Dame allemande ne dit pas, c'est qu'une partie de la musique avait été remplacée par des emprunts à *Don Giovanni* (le premier air de Donna Anna, transposé, est confié à la reine de la Nuit devenue mezzo-soprano... et qui laissait son premier air à Pamina ! ; « *Fin ch'han dal vino* » devint un trio), *La Clémence de Titus* (« *Non più di fiori* »), aux *Noces de Figaro* et à l'introduction de la symphonie n° 103 de Haydn. Mais aussi que, pour s'accorder au goût français, pour mieux soutenir les voix dans une grande salle et à cause des transpositions, Lachnith n'avait pas hésité à réorchestrer certaines pages quitte à les alourdir.

On ne peut pas soutenir que l'arrangeur ait mis autant d'art que Berlioz quand il ajouta des récitatifs au *Freischütz* en 1842 ou quand il adapta assez profondément l'*Orphée* de Gluck à la voix de Pauline Viardot en 1859 puis quand il révisa *Alceste*, et les imprécations du bouillant Hector soutenant que les modifications éventuelles ne devraient jamais venir que de haut en bas ne sont pas trop excessives.

Il ne faut pas pour autant oublier que c'est grâce à ce *pasticcio* que la musique de Mozart s'imposa enfin à Paris comme étant d'un ordre supérieur. En témoigne la savoureuse ironie du *Journal des débats* où l'on pouvait lire, au lendemain de la création : « Le style pur, naturel et simple de cette musique, est un mauvais exemple ; c'est une espèce de scandale pour les gens de l'art. La terreur s'est répandue dans le camp des compositeurs, des auteurs, des symphonistes ; ils craignent que le succès de ce nouveau genre ne dégoûte les habitués de l'Opéra du fracas et des hurlements dont on est en possession de les assommer : ils demanderont désormais de la mélodie et non pas du bruit ; quel désordre, quelle révolution dans l'empire musical ! Ils voudront que la musique les touche, les amuse sans les étourdir ; quelle injuste prétention ! C'est comme si les malades voulaient être guéris pas les médecins. »

Bientôt le public français allait applaudir, au Théâtre-Italien, les versions originales (ou presque) des *Nozze di Figaro* puis de *Don Giovanni* qui connaîtront un succès plus durable que *Les Mystères d'Isis*. Les mânes de Lachnith peuvent donc reposer en paix. Pour autant, était-il nécessaire, deux siècles plus tard de ressusciter l'ouvrage en version de concert. N'était-ce pas le tuer deux fois que de le priver de la dimension scénique qui contribua sans doute à son succès ?

La réponse n'est pas absolue, mais - outre la satisfaction de notre curiosité berliozienne - cette restitution servira de point de référence dans le cadre de la redécouverte, en cours, de toute une période du théâtre lyrique en France. D'autant que cette coproduction du Palazetto Bru Zane – centre de musique romantique française et de la Salle Pleyel (assortie d'un enregistrement) était confiée au Concert Spirituel dirigé avec beaucoup d'élan par Diego Fasolis qui remplaçait Hervé Niquet souffrant. La distribution, plus engagée qu'exceptionnelle, réunissait autour de Chantal Santon-Jeffery (Pamina), Renata Pokupic (Myrrène, sa mère), Sébastien Droy (Isménor, son amant), Tassis Christoyannis (Bochoris, compagnon d'Isménor ex Papageno), Marie Lenormand (Mona, amante de Bochoris) et Jean Teitgen (Zarastro).

Gérard CONDÉ



## La Flûte enchantée

Royal Opera House, Covent Garden, Londres, 9 mai 2013.

Sir Colin Davis, né le 25 septembre 1927, est mort le 14 avril 2013. C'était un apôtre de Berlioz, à qui nous devons des enregistrements de référence. Je pense notamment à son interprétation des *Troyens* de 2001. C'était aussi une personnalité incontournable du monde de l'opéra.

Colin Davis a été le directeur musical de Covent Garden de 1971 à 1986. Ses passions musicales allaient de Mozart à Sibelius en passant par la musique contemporaine (Tippett). Quand il prenait la baguette, les spécialistes voyaient en lui l'expression de l'école anglaise de la direction d'orchestre. Sa gestuelle, mêlant le feu et la précision, a même fait dire à certains commentateurs<sup>1</sup> qu'il était la réincarnation de Berlioz.

L'Opéra de Covent Garden a choisi de lui dédier la nouvelle représentation de la *Flûte Enchantée*, dans une production déjà montée en 2003, 2008 et en 2010. M. Davis l'avait dirigée pour la première fois en 1960, au Festival de Glyndebourne (Sussex). En 2010, le décès de sa seconde femme ne l'avait pas empêché de diriger à nouveau la *Flûte* quelques jours plus tard. Il expliquait son choix de cette manière : « bien des sottises ont été proférées sur Mozart. Mais il n'en demeure pas moins vrai que Mozart, c'est la vie elle-même ». Ces mots me restent à l'esprit au moment d'écrire ce compte-rendu.

Dans l'écrin de velours et d'ors du théâtre, cinq accords retentissent. Les elfes, fées et angelots des dorures s'éclairent à la lueur de chandelles. Un chasseur à l'arc apparaît sur scène, hésite, puis disparaît. L'œuvre commence.

C'est Julia Jones qui est à l'orchestre. Sa direction est sobre et efficace. Tout se passe avec la fluidité qui sied à Mozart. L'orchestre ne se fait pas remarquer tant il accompagne avec naturel le jeu des acteurs.

David McVicar<sup>2</sup> et Leah Hausman ont aussi pris le parti de la cohérence et de la vivacité dans leur mise en scène. Elle sert le livret et la musique : tout simplement ! On évite ainsi les écarts grotesques avec le texte. Enfin un

---

1. Notamment Michael Tanner, dans son article *The Turn of the Screw – Remembering Sir Colin Davis*, paru dans *The Spectator* du 27 avril 2013.

2. Il a participé à la mise à la scène des *Troyens* au Covent Garden.

opéra où la musique a toute sa place ! Enfin un opéra qui ne sert pas l'ego des réalisateurs ! Enfin un opéra sans allusion pesante à l'actualité ! Nous ne sommes pas dans le « breaking news » d'*Idomeneo* (La Monnaie, 2010) ou le pop-trash de *Médée* (La Monnaie, 2012).

Les décors et les costumes de John MacFarlane et Mary Fisher créent des ambiances rappelant les œuvres de Joseph Wright of Derby ou Georges de la Tour. Par moments, on se croit dans une gravure du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce style « encyclopédiste » n'empêche pas quelques libertés (le couvre-chef ailé de Papageno, la scène dans la forêt, l'utilisation astucieuse des machineries, etc.). Le tout forme un ensemble harmonieux et presque familier : c'est qu'en Angleterre, l'histoire fait partie du quotidien. La continuité n'est pas regardée avec la même suspicion que sur le continent.

Simon Keenlyside est un Papageno on ne peut plus convaincant. Il prend le public à partie, attend une réponse, improvise des farces avec ses pièges d'oiseleur ou sa boîte à musique : la distance entre la scène et l'auditoire est rompue. On est à sa table pour partager un verre de vin. Papageno est la clef de voûte de toute la mise en scène.

Andrew Staples interprète Tamino avec beaucoup de sincérité. Le spectateur a envie de le suivre dans sa quête. Il forme un duo crédible avec Papageno. Matthew Rose, par contre, ne m'a pas rendu Sarastro sympathique : enfermé dans les grandeurs et l'hermétisme de son personnage, je lui préférerais la vie gaillarde de l'oiseleur.

Les apparitions de Monostatos (Alasdair Elliott) sont l'occasion de saynètes burlesques. Accompagné d'une troupe de carabins et de barbons lubriques, armés de clystères et d'instruments douteux, il pontifie comme Diafoirus et esquisse des entrechats comme Pantalon. Cette mise en scène enlevée permet d'éviter l'écueil des piques misogynes et des allusions douteuses à la noirceur de Monostatos, présentes dans le livret original, en les faisant passer pour de simples boutades justifiées par les situations. La présence en scène de M. Elliott compense largement ses petites faiblesses lyriques.

Albina Shagimuratova campe une Reine de la Nuit retorse. Dans l'air célèbre « *O zittre nicht, mein lieber Sohn !* », M<sup>me</sup> Shagimuratova fait bien sentir la ruse derrière les paroles plaintives. « Obscure clarté » : voilà une formule qui résume l'ambivalence entre le chant lumineux de la colorature et la noirceur de son rôle.

Alfred Hitchcock disait que pour faire un bon film, il fallait un bon méchant. Sous cet angle, on peut regretter que la Reine de la Nuit n'ait pas occupé une place plus centrale dans cette production. Certes, ses apparitions sont à la fois fulgurantes et solennelles, mais jamais la Reine de la Nuit n'apparaît vraiment effrayante. Oh, bien sûr, quand elle tend la dague meurtrière à sa fille, il y a là de quoi frissonner. Mais qu'il suffise à Sarastro d'hausser un sourcil pour qu'elle rejoigne docilement la coulisse, non, cela ne va pas. J'aurais préféré une Reine de la Nuit mauvaise perdante et un peu plus cruelle.

Les trois garçons (Archie Buchanan, Luciano Cusack et Filippo Turkheimer) offrent des moments d'une grande pureté. Apparaissant dans une caisse à savon volante ou sous la pluie, ils ponctuent l'œuvre d'instantanés d'introspection. La scène de l'espoir (*'Bald prangt, den Morgen zu verkünden'*) est particulièrement poignante. J'ai toujours été ému par ces trois enfants, symboles de la vie, qui sauvent Pamina (Sophie Bevan) du suicide et lui montrent le chemin vers la lumière.

Le public anglais est d'une parfaite discrétion : pas de conversation, pas de bruit, même la toux semble moins répandue de ce côté de la Manche. Toute l'attention peut se porter sur la musique. Et c'est un public qui rit ! Qui s'émeut ! Qui s'en va chantonnant les airs qu'il vient d'entendre ! C'est la première fois que je n'ai pas l'impression d'être au musée quand je suis à l'Opéra.

Lorsque le chœur final s'achève et que le rideau tombe, c'est la stupéfaction : comment ? C'est déjà fini ? Plus de chants, plus de musique ? Preuve ultime de la réussite de cette production.

*Steve BRAEM*

## DISCOGRAPHIE

### Nouveautés

*Symphonie fantastique*. Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, dir. A. Orozco-Estrada. 1 CD Oehms Classics OC 869 © en public, 2012

*Symphonie fantastique*. Avec : Haydn, *Symphonie* n° 83, « *La poule* ». SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden, dir. Sir John Barbirolli. 1 CD ICA Classics ICAC 5105 © Hans-Rosbaud-Studio, SWF Baden-Baden, 22-24 II 1969 (*Sf*)

*Les Nuits d'été*. Avec : Chausson, *Poème de l'amour et de la mer*. Ravel, *Shéhérazade*. S. Doufexis, m.-sop. ; Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland, dir. K.-H. Steffens. 1 CD Berlin Classics 0300523BC

*L'Enfance du Christ*. Y. Beuron (Récitant), V. Gens (Sainte Marie), S. Loges (Saint Joseph), A. Miles (Hérode, Père de famille), Swedish Radio Symphony Orchestra and Chorus, dir. R. Ticciati. 1 CD Linn Records CKD 440 © Berwaldhallen, Stockholm, XII 2012. [Texte de présentation de Hugh Macdonald.]

### Rééditions

*Symphonie fantastique*. Scène d'amour (*Roméo et Juliette*). In : *Stanislaw Skrowaczewski 90<sup>th</sup> Birthday Collection*. Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, dir. S. Skrowaczewski. 28 CD Oehms Classics OC090 © XI 2002 (*Sf*)

*Symphonie fantastique. Roméo et Juliette*, extraits. In : *The Cluytens Box: A Collection of His Best Recordings*. Orchestre national de la Radiodiffusion française, Orchestre du Théâtre national de l'Opéra, dir. A. Cluytens. 10 CD Documents 600120 © 1955 (*Sf*), 1957 (*RJ*)

*Roméo et Juliette. Harold en Italie. Le Carnaval romain*. M. Sénéchal (Faust), N. Ghiaurov (Méphistophélès), Ch. Ludwig (Marguerite), Les solistes des chœurs de l'ORTF (dir. M. Couraud), dir. L. Maazel ; R. Vernon, alto, Cleveland Orchestra, dir. L. Maazel. 2 CD Decca Eloquence 480 6621 © 1972 (*DF*), 1977 (*HI*), 1975 (*CR*)

« Je vais mourir » (*Les Troyens*). In : *La Passion Lemieux*. Avec : divers compositeurs. M.-N. Lemieux, contralto ; Orch. nat. de France, dir. F. Gabel. 1 CD Naïve V5340

***Dame Janet Baker - The Great EMI Recordings***

*Les Nuits d'été*, New Philharmonia Orchestra, dir. Sir John Barbirolli. *Cléopâtre*, « Va, ma sœur, l'implorer », « Dieux de l'oubli, dieux de Ténare » (*Les Troyens*), London Symphony Orchestra, Ambrosian Opera Chorus, dir. Sir Alexander Gibson.  
20 CD EMI Classics 9037712 © 1967 (NE), 1969 (C), 1968 (T)

***Fritz Reiner: The Complete Chicago Symphony Recordings on RCA***

*Les Nuits d'été*, Leontyne Price, soprano. 63 CD Sony 88883701982 © 1963 (NE)

*Alain REYNAUD*

## VIDÉOGRAPHIE

*Les Troyens* Royal Opera House Orchestra and Chorus. Sir Antonio Pappano, direction. Sir David McVicar, mise en scène. 2 DVD Opus Arte OA 1097 D © en public, Royal Opera House, Londres, VI 2012.

*Alain REYNAUD*

## BIBLIOGRAPHIE

### I. ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE BERLIOZ

#### ÉTUDES PARTICULIÈRES

Peter Bloom, "Berlioz's First Nights", 53 - 72. In : Michael Scott Cuthbert, Sean Gallagher and Christoph Wolff (ed.), *City, Chant, and the Topography of Early Music*. In honor of Thomas Forrest Kelly. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2013, 368 p. Coll. « Harvard Publications in Music », 23. Coll. « Isham Library Papers », 8. \$45.00, £33.95, €40.50

Irmlind Capelle, « Romeo und Julia auf dem Schlosse. Zur ersten vollständigen Aufführung von Hector Berlioz' Sinfonie in Detmold 1853. », 275-286. In : Axel Halle, Julia Hiller von Gaertringen, Harald Pilzer, Joachim Eberhardt (Hsg.), *Das historische Erbe in der Region: Festschrift für Detlev Hellfaier*. Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2013, 350 p. € 39,80

Dominique Catteau, *Les Troyens d'Hector Berlioz ou La Tragédie de l'Absence*. Société des écrivains, 2013, 216 p. € 20

« Germania, alma parens. Beethoven – Berlioz – Wagner, une filiation ? ». In : Sara Iglesias, *La musicologie française sous l'Occupation : science, musique, politique 1940-1944*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2014, 370 p. Coll. « 54 ». € 35

Charlotte Loriot, « De Goethe à Berlioz : un Méphistophélès français », *Humoresques*, 37 [Adapter le comique et l'humour], 226 p. € 15

Enrique García Revilla, *La estética musical de Hector Berlioz a través de sus textos*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2013, 276 p. Coll. « Estètica & crítica ». € 18

Christian Ahrens, « Berlioz et la remise en cause du serpent à l'Église en France au XIX<sup>e</sup> siècle », 102-111. In : Florence Gétreau (dir.), « Le serpent : itinéraires passés et présents ». *Musique-Images-Instruments*, n° 14. Paris, CNRS Éditions, 2013, 307 p. € 35

## II. HISTOIRES DE LA MUSIQUE

### A. ÉTUDES PARTICULIÈRES

Richard Arseny and Robert Ignatius Letellier, *Giacomo Meyerbeer: A Discography of Vintage Recordings 1889-1955*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, 430 p. £49.99

Mathias Auclair, Christophe Ghristi et Pierre Vidal (dir.), *Verdi, Wagner et l'Opéra de Paris*. Paris, Bibliothèque nationale de France / Opéra national de Paris, 2013, 213 p. € 39

Auréli Barbuscia, « La pratique musicale, entre l'art et la mécanique. Les effets du métronome sur le champ musical au XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, 45 (2012), 53-68.

Rémy Campos, *François-Joseph Fétis musicographe*. Genève, Droz / Haute École de Musique de Genève, 2013, 832 p. € 40

Myriam Chimènes et Yannick Simon (dir.), *La Musique à Paris sous l'Occupation*. Préface d'Henry Rouso. Paris, Fayard / Cité de la musique, 2013, 288 p. € 30  
[Contient : Yannick Simon, « Hector Berlioz, compositeur français « aux trois quarts Allemand », 83-95. Berlioz, *passim*.]

John Michael Cooper with Randy Kinnett, *Historical Dictionary of Romantic Music*. Lanham, Md., Scarecrow Press, 2013, 792 p. Coll. « Historical Dictionaries of Literature and the Arts ». \$150.00

Mark Darlow, « Malgré tous les Gluck du monde » : Voltaire et la réforme de l'opéra, *Revue Voltaire*, 13 (2013). € 29

Alain Duault, *De Bach à Ravel : 20 interviews exclusives*. Paris, Plon, 2013, 240 p. € 17  
[Contient : Hector Berlioz, 22 avril 1865, 103-112.]

David Grandis, *À la recherche du chant perdu : l'âge d'or de la R.T.L.N.* Préface de Claude Pascal Perna et Jacques Rouchouse. Paris, MJW Édition, 2013, 272 p. € 23

David Grandis, *The Voice of France: the Golden Age of the RTLN*. Foreword by Roger Pines. Paris, MJW Édition, 2013, 261 p. € 23

Christian Gendron, *Auguste Tolbecque : luthier et musicien*. 1/1997, 2<sup>e</sup> édition revue et augmentée. Niort, Musée Bernard d'Agesci / Communauté d'agglomération de Niort, 2012, 157 p. € 8

Florence Gétreau (dir.), « Le serpent : itinéraires passés et présents ». *Musique-Images-Instruments*, n° 14. Paris, CNRS Éditions, 2013, 307 p. € 35

**Grétry, 1741-1813. De l'Opéra-Comique à l'Ermitage de Jean-Jacques Rousseau.** Exposition organisée avec le concours exceptionnel de la Bibliothèque nationale de France pour le bicentenaire de la mort de Grétry. Musée Jean-Jacques Rousseau, Montmorency, 18 mai - 17 novembre 2013. Montmorency, Ville de Montmorency, 2013, 47 p. € 12

Emmanuel Hervé, *L'Orchestre de l'Opéra de Paris à travers le cas de Robert le diable de Meyerbeer (1831-1864)*. Pesaro, Fondazione Rossini, 2012, 390 p.

Julian Horton (ed.), *The Cambridge Companion to the Symphony*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 466 p. Coll. « Cambridge companions to music ». \$29.99

[Contient : nombreuses références à Berlioz.]

Jacques Chailley, *musicologue et théoricien. Musurgia*, Vol. XIX/1-3 (2012).

Étienne Jardin, « Les violonistes en concert à Paris (1822-1848) », 21-41, *Ad Parnassum*, Vol. 11, No 21, April 2013.

Jeongwon Joe, *Opera as Soundtrack*. Aldershot, Ashgate, 2013, 224 p. Coll. « Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera ». £55.00

[Cite Berlioz à propos du pouvoir exercé par la musique.]

Xavier Lacavalerie, *Rimski-Korsakov*. Arles, Actes Sud, 2013, 288 p. Coll. « Classica ». € 20

Robert Tallant Laudon, *The Dramatic Symphony: Issues and Explorations from Berlioz to Liszt*. Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2012, 164 p. Coll. « Franz Liszt Studies Series », 15. \$46.00

*Le Piano dans la France du Second Empire*. Textes réunis par Danièle Pistone. Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire musical français, 2013, 174 p. Coll. « Conférences et séminaires / Observatoire musical français », 49. € 13

Sophie-Anne Leterrier, *Béranger : des chansons pour un peuple citoyen*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, 346 p. + CD audio. Coll. « Histoire ». € 18

Sophie-Anne Leterrier, « Béranger, poète ou chansonnier ? Les jugements de l'histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1 (2014).

Mathilde Marchesi, *Marchesi and Music: Passages from the Life of a Famous Singing-Teacher*. Introduction by Jules Massenet. Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 340 p. Coll. « Cambridge Library Collection - Music ». £22.99

[Contient : Makes the Acquaintance of Hector Berlioz, Chapter XII.]



Christian Merlin, *Les Grands Chefs d'orchestre du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Buchet-Chastel, 2013, 424 p. Coll. « Musique ». Série « Les Grands Interprètes ». € 23

Peter Mondelli, « The Sociability of History in French Grand Opera: A Historical Materialist Perspective », *19th-Century Music*, Vol. 37, No. 1 (Summer 2013), 37-55.

Stephen Muir and Anastasia Belina-Johnson (ed.), *Wagner in Russia, Poland and the Czech Lands: Musical, Literary and Cultural Perspectives*. Aldershot, Ashgate, 2013, 254 p. £55.00  
[Contient : Hector Berlioz, xvii, 26, 29, 93-94, 155.]

Andreas Pehl, *Rom : eine musikalische Entdeckungsreise*. Darmstadt, Lambert Schneider Verlag, 2013, 160 p. € 19,90

Timothée Picard, *Âge d'or, décadence, régénération : un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*. Paris, Classiques Garnier, 2013, 913 p. Coll. « Perspectives comparatistes », 22. € 49

Maud Pouradier, *Esthétique du répertoire musical : une archéologie du concept d'œuvre*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, 192 p. Coll. « Æsthetica ». € 16  
[Contient : Naissance de la « musique classique » entre 1810 et 1830 : une musique ancienne et pédagogique.]

Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique » : de Rousseau à Berlioz*. Paris, Fayard, 2013, 464 p. Coll. « Les chemins de la musique ». € 25  
[Contient : Le cas Berlioz, 278-285. La *Symphonie fantastique*, 336-348. « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique », 397-402. Berlioz, *passim*.]

*Richard Wagner : la légende orchestrée*. Le journal de l'exposition, juillet 2013. La Côte-Saint-André, Musée Hector-Berlioz, 2013, 12 p.  
[Contient : textes de Chantal Spillemaecker, Antoine Troncy, Michèle Barbe, Davis Cairns, Christopher Follett, Nicolas Jarry, Bruno Messina, Lucie Pacheco.]

Emmanuel Salanskis, « La langue retrouvée du sentiment juste » : la réflexion de Nietzsche sur l'art wagnérien à la veille de Bayreuth. In : Céline Denat et Patrick Wotling (dir.), *Nietzsche : un art nouveau du discours*. Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2013, 200 p. Coll. « Langage et pensée ». € 22

Eric Schneeman, *The German Reception of Christoph Willibald Ritter von Gluck in the Early Nineteenth Century*. Ph.D. in Musicology, University of Southern California, 2013, 401 p.  
[Contient : Previous Research on Gluck Reception in the 19th Century, p. 2-7. Gluck and Méhul: Gluck the Teacher, p. 310-325].

John Spitzer (ed.), *American Orchestras in the Nineteenth Century*. Chicago, University of Chicago Press, 2012, 488 p. \$55

[Contient : Ora Frishberg Saloman, « The Leopold Damrosch Orchestra, 1877–78: Background, Instrumentation, Programming, and Critical Reception ».]

Cornelia Szabo-Knotik, Laurence Le Diagon-Jacquín et Michael Saffle (éd.), *Franz Liszt : un musicien dans la société*. Paris, Hermann, 2013, 280 p. € 34

## B. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES ET BIOGRAPHIES

« **Cher et beau neveu** » : *lettres de la princesse Carolyne de Sayn-Wittgenstein à Mieczysław Kamiński (1855-1856) suivies du Journal de Mieczysław Kamiński*. Présentés et annotés par Marie-Paule Rambeau. Avant-propos de C. Pierre Zaleski. Paris, Honoré Champion, 2013, 343 p. Coll. « Bibliothèque d'études de l'Europe centrale », 13. € 65

Franz Liszt, Richard Wagner, *Correspondance*. Traduction de l'allemand par J. Lacant et L. Schmidt, revue et augmentée par Danielle Buschinger. Nouvelle édition présentée et annotée par Georges Liébert. Paris, Gallimard, 1/1943, 2013, 1344 p. Coll. « Blanche ». € 59

Igor Stravinsky, *Confidences sur la musique : propos recueillis (1912-1940)*. Textes et entretiens choisis, édités et annotés par Valérie Dufour. Arles, Actes Sud, 2013, 416 p. € 25

Émile Vuillermoz, *Critique musicale 1902-1960 : au bonheur des soirs*. Texte établi par Jacques Lonchamp. Paris, L'Harmattan, 2013, 578 p. € 52

Richard Wagner, *Écrits sur la musique*. Traduit de l'allemand par Jean-Louis Crémieux-Brilhac et Jean Launay. Annotations des traducteurs. Présenté par Richard Millet. Paris, Gallimard, 2013, p. € 25

## III. CORRESPONDANCES, JOURNAUX, MÉMOIRES ET OUVRAGES HISTORIQUES

Marie-Julie de Corancez Cavaignac, *Mémoires d'une inconnue*. Édition présentée et annotée par Raymond Trousson. Paris, Honoré Champion, 2013, 304 p. Coll. « Tournant des Lumières », 3. € 60

[Couvre les années 1780-1816. Brosse un tableau de la cour de Murat à Naples. Époque artistes et écrivains de l'époque.]

Argia Coppola, « Il gioco della Principessa. *Histoire et dramaturgie dans le personnage de Cristina di Belgiojoso* », 293-304. In : Françoise Decroisette, *L'Histoire derrière le rideau : écritures scéniques du Risorgimento*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, 354 p. Coll. « Le Spectaculaire Théâtre ». € 20

Dominique Fabre, *La Côte Saint-André : promenades de charme à travers la ville*. Livres-Patrimoine, 2013, 136 p. € 14

Anne Geisler-Szmulewicz et Martine Lavaud (éd.), *Théophile Gautier et le Second Empire*. Nîmes, Lucie éditions, 2013, 257 p. € 26  
[Actes du colloque international du Palais impérial de Compiègne, 13-14-15 octobre 2011.]

Anthony Glinoyer, Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Fayard, 2013, 714 p. € 30  
[Contient : Les Mercredis de Vigny, Le Petit Cénacle.]

Patrice Gueniffey, *Bonaparte (1769-1802)*. Paris, Gallimard, 2013, 864 p. + 16 p. h.t. Coll. « NRF Biographies ». € 30

Sylvain Ledda, *Paris romantique : tableaux d'une ville disparue*. Paris, CNRS Éditions, 2013, 464 p. € 22

Hervé Mazurel, *Vertiges de la guerre : Byron, les philhellènes et le mirage grec*. Paris, Classiques Garnier, 2013, 640 p. Coll. « Histoire », 124. € 37

Emmanuel Pierrat, *Les Lorettes : Paris capitale mondiale des plaisirs au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Le Passage, 2013, 446 p. Coll. « La petite collection ». € 19

Nathalie Preiss, Jean-Marie Privat, Jean-Claude Yon (éd.), *Le Peuple parisien au XIX<sup>e</sup> siècle entre sciences et fictions*. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2013, 240 p. Coll. « Formes et savoirs ». € 22  
[Contient : Romain Benini, La chanson populaire, le peuple, et Paris, de la fin de la monarchie de Juillet à la Deuxième République.]

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

Auguste de Staël, *Correspondance*. Lettres à sa mère (1805-1816) en grande partie inédites, transcrites, présentées et annotées par Othenin d'Haussonville et Lucia Omacini. Paris, Honoré Champion, 2013, 2 vol., 992 p. Coll. « Tournant des Lumières », 2. € 160

Stendhal, *Journaux et papiers. Volume 1, 1797-1804*. Édition établie par Marie-Rose Corredor, Hélène de Jacquolot et Cécile Meynard. Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, 2013, 696 p. € 28

Eugène Sue, *Correspondance générale. Volume II (1842-1845)*. Éditée par Jean-Pierre Galvan. Paris, Honoré Champion, 2013, 960 p. Coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », 71. € 180

Jean Tardy, *Les Cimetières du Montparnasse et de Montmartre en 300 questions-réponses*. Paris, L'Harmattan, 2013, 142 p. € 14

Jean-Claude Yon, *Théâtres parisiens : un patrimoine du XIX<sup>e</sup> siècle*. Photographies de Sabine Hartl et Olaf-Daniel Meyer. Paris, Citadelles et Mazenod, 2013, 271 p. € 79

Benoît Yvert, *La Restauration : les idées et les hommes*. Paris, CNRS Éditions, 2013, 262 p. € 22

#### IV. ŒUVRES ET ÉTUDES LITTÉRAIRES

Jules Barbey d'Aurevilly, *Œuvre critique V. Les Œuvres et les hommes*. Troisième série (vol. 1). Édition dirigée par Pierre Glaudes. Paris, Les Belles Lettres, 2013, 1216 p. € 83

Philippe Berthier, *Avec Stendhal*. Paris, Éditions de Fallois, 2013, 176 p. € 18

José-Luis Diaz, « *Corinne*, un « roman-poème » ? », *Cahiers staëliens*, 63 (2013). € 30

Théophile Gautier, *Les Grottesques*. Réimpression de l'édition de Paris de 1897. Genève, Slatkine, 2013, 400 p. € 65

Théophile Gautier, *L'Orient*. Édition établie par Sophie Basch. Paris, Gallimard, 2013, 640 p. Coll. « Folio classique ». € 9,90

Théophile Gautier, *Théâtre de poche*. Édition d'Olivier Bara. Paris, Classiques Garnier, 2013, 438 p. Coll. « Classiques jaunes ». € 13

*L'Année stendhalienne*, 12 (2013), 438 p. € 50

James Macpherson, *Œuvres d'Ossian*. Édition de Samuel Baudry. Paris, Classiques Garnier, 2013, 497 p. Coll. « Littératures du monde », 6. € 39

Alain Montandon (dir.), *Dictionnaire littéraire de la nuit*. Paris, Honoré Champion, 2013, 2 vol., 1624 p. Coll. « Dictionnaires et références », 24. € 190

Myriam Rochedix, « "Notre rêve était de mettre la planète à l'envers." Gautier, révolutionnaire manqué ? Le cas des *Jeunes-France* », *Orages*, 12 (Mars 2013), 251-266.

*Romantisme*, n° 160 (2/2013). Conquêtes du roman. € 18

[Contient : Caroline Raulet-Marcel, La légitimation de l'auteur de roman en France : le culte paradoxal de Walter Scott, « the Great Unknown », 27-40. Émilie Pezard, La vogue romantique de l'horreur : roman noir et genre frénétique, 41-51. Mathieu Marly, Les voix de la

légende. Réflexions sur la parole des anciens soldats de Napoléon dans les campagnes du XIX<sup>e</sup> siècle, 113-122.]

George Sand, *Malgré tout*. Édition critique de Dominique Laporte. *Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier, 1870, I. Paris, Honoré champion, 2013, 336 p. Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 141. € 85

Virgile, *L'Énéide*. Introduction, traduction nouvelle et notes par Paul Veyne. Texte établi par Jacques Perret. Paris, Les Belles Lettres, 2013, 2 vol., 784 p. Coll. « Classiques en poche », 112. € 35

*Alain REYNAUD*

## Deux livres de musique et de philosophie

Le premier, écrit en espagnol, revient à Enrique García Revilla, *La estética musical de Berlioz a través de sus textos*. L'auteur, enseignant et musicien (instrumentiste dans l'Orchestre symphonique de Burgos), est un fervent de longue date d'un compositeur qui n'a pourtant jamais franchi les Pyrénées. Même si Berlioz est largement reconnu en Espagne, et depuis longtemps ; si l'on songe au seul exemple du compositeur Miguel Marqués (1843-1918), qui fut aussi quelque peu son disciple à Paris. L'auteur qui nous occupe s'apprête également à sortir prochainement une édition critique des *Soirées de l'orchestre*, et prépare un Guide de Berlioz (*Guía de Berlioz*), l'une et l'autre des premières du genre en espagnol.

C'est dire que son livre fraîchement paru (aux Publicacions Universitat de València), que nous avons modestement préfacé, échoit à un passionné du héros qui l'inspire comme à un connaisseur de son œuvre. L'angle de cet ouvrage de 273 pages, à la maquette particulièrement soignée, se veut toutefois original. Il s'agit de présenter les fondements de l'artiste non seulement à travers sa musique, mais aussi dans sa pensée, telle qu'elle émane de ses écrits. Et García Revilla n'hésite à qualifier cette pensée de philosophie. Ce qui indique une réflexion poussée bien au-delà d'un simple catalogue d'idées. L'ouvrage offre aussi un panorama de l'œuvre de Berlioz et des critères qui la gouvernent, représentant pour tout mélomane hispanophone un apport profitable. C'est ainsi que sont évoqués différents domaines, depuis une introduction générale à l'esthétique, jusqu'aux visions sur la création musicale et sa perception, y compris les considérations sur l'acoustique. Le tout est mis en rapport avec d'autres musiciens, écrivains et penseurs, tels Rameau, Wagner, Verdi, Debussy, Kant, Stendhal ou Rousseau. Mais il s'agit également d'un livre d'auteur, où ce dernier verse ses convictions. On peut ainsi partager ou non certaines des assertions ou affirmations. Mais reste un ouvrage qui invite à penser et apporte ainsi sa pierre à la berliographie, en constituant une contribution remarquable, quelle que soit la langue, par la pertinence du propos et l'érudition.

Le second livre est dû à Dominique Catteau, membre du Conseil d'administration de l'AnHB, dont la plume est bien connue des lecteurs de ce Bulletin. Il est piquant par ailleurs de noter que Catteau fait concurrence à García Revilla sur son terrain, avec ses remarquables *Hector Berlioz ou la Philosophie artiste et Nietzsche et Berlioz une Amitié stellaire* (Publibook). Quand bien même les commentaires et les observations sur le sujet diffèrent nettement. Cette fois, il propose *Richard Wagner et ses Philosophies* (147 pages, éditions Connaissances et Savoirs). Ou un démontage en règle des prétendues références philosophiques dont le maître de Bayreuth croit devoir se prétendre. De quoi aussi se divertir, sachant nombre de wagnériens tentés de prendre pour argent contant une pensée qui n'en est pas vraiment une. L'auteur s'amuse ainsi à épinglez les musicologues dont « pas un ne peut être tenu d'avoir lu *Le Monde comme volonté et comme représentation* de Schopenhauer » ; ou, parmi les reproches que Wagner adresse aux Juifs, celui de manger de la viande ! On l'aura compris : un Anti-Wagner (pourquoi disons-nous cela ?), mais sous l'angle de la philosophie.

Pierre-René SERNA

## Le portrait d'Adèle

Au musée Hector-Berlioz, on peut voir le portrait d'Adèle Suat, la sœur cadette de Berlioz. Juste à côté figure le portrait de son mari, Marc Suat. On peut constater que les deux portraits ont la même forme et la même taille. Leur encadrement est également le même. On peut donc penser qu'ils ont été réalisés en même temps.

Ces portraits ne sont pas signés. Ils proviennent d'un don de la famille Chapot, descendante d'Adèle.

Adèle apparaît assez jeune et porte une alliance. Son mari est représenté avec en fond une bibliothèque. Adèle s'était mariée le 2 avril 1839 à La Côte-Saint-André. Son oncle Félix Marmion avait d'ailleurs écrit, à propos d'Adèle, au mois d'octobre précédent :

Adèle a 24 ans, un caractère charmant, une figure agréable et une éducation qui offre toutes les garanties possibles.

Son mari était Marc Suat, 37 ans, alors notaire à Saint-Chamond. Après le mariage, à la fin du mois de mai, le nouveau couple se rendra à Paris, rendra visite à Hector, sa femme et son fils Louis. Peu après, Harriet écrira aussi un petit mot à Adèle le 28 juillet 1839 :

J'ai été voir votre portrait avec Louis et M. Duffeuillant. Louis a examiné plusieurs tableaux que nous disions être votre portrait, il a secoué la tête et dit NON ; mais en le laissant chercher tout seul, il a découvert le véritable sous une chaise et en frappant dans les mains il a crié : C'est elle ! C'est elle ! !

Et Adèle écrira, peu après, à sa sœur Nancy le 11 août 1839 :

Comme elle me l'avait promis, il paraît qu'elle est allée faire une seconde visite à mon portrait avec Louis. Mademoiselle Zodalie aura été bien satisfaite. Henriette me raconte qu'on avait en vain cherché à tromper le petit en lui montrant plusieurs portraits et qu'enfin l'ayant laissé chercher tout seul, il a fini par découvrir le bon caché derrière un fauteuil et que triomphant il s'était mis à crier : Voilà ma tante Adèle ! C'est elle ! C'est elle !

Adèle mentionne son portrait en citant le prénom du peintre : M<sup>lle</sup> Zodalie. Il s'agit d'un prénom très peu usité et la seule peintre l'ayant porté est Zodalie

Ducluseau. Les deux portraits pourraient donc bien avoir été peints à Paris par elle durant le séjour des Suat en juin 1839.

Zodalie-Michel Ducluseau fut un peintre de portraits. Elle commença à exposer au Salon de Paris en 1836. Elle continua jusqu'en 1848 à exposer, la plupart du temps, des portraits. Au musée de Reims on peut encore voir d'elle, *Pauvre fille*, qui fut exposé en 1838.

*Pascal BEYLS*





## **Distinction**

L'AnHB tient à féliciter chaleureusement David Cairns pour son élévation au grade de Commandeur de l'ordre des Arts et des Lettres. La distinction lui a été remise par l'ambassadeur de France, lors d'une cérémonie qui s'est déroulée à Londres le 13 novembre dernier.

### **MUSÉE HECTOR-BERLIOZ**

Ouverture : de 10h à 18h du 1<sup>er</sup> octobre au 31 mai

De 10h à 19h du 1<sup>er</sup> juin au 30 septembre

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

Fermé les 1<sup>er</sup> janvier, 1<sup>er</sup> mai, 25 décembre et le mardi

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

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

### **Pensez à adhérer, pensez à renouveler votre cotisation**

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

### **DÉDUCTION FISCALE**

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

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

### **Association nationale Hector Berlioz**

Maison natale d'Hector Berlioz

B.P. 63

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

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

[anhb@laposte.net](mailto:anhb@laposte.net)

Site web: [www.berlioz-anhb.com](http://www.berlioz-anhb.com)

