

REVIEWS

- ¹⁵. KUERTI, Anton. 'Carl Czerny, Composer', pp. 139-144.
- ¹⁶. WIEBE, John. 'Carl Czerny's Mass no. 2 in C major: Church Music and the Biedermeier Spirit', pp. 145-158.
- ¹⁷. TOWNSEND, Douglas. 'Carl Czerny's Orchestral Music: A Preliminary Study', pp. 159-178.
- ¹⁸. SUMNER LOTT, Marie. 'Not Just a Dry Academic: Czerny's String Quartets in E and D Minor', pp. 179-201.
- ¹⁹. SAFFLE, Michael. 'Czerny and the Keyboard Fantasy: Traditions, Innovations, Legacy', pp. 202-228.
- ²⁰. WIEBE, John. *Carl Czerny, Mass no. 2 in C major: A Biedermeier Composer in Life and Practice*, D.Mus. Diss., Edmonton, Alberta (CA), University of Alberta, 2006.
- ²¹. ID. *Op. cit.* (see note 16), p. 245.
- ²². CZERNY, Carl. *School of Practical Composition: Complete treatise on the composition of all kinds of music, both instrumental and vocal, together with a treatise on instrumentation in three volumes, translated and preceded by a memoir of the author and a complete list of his works by John Bishop*, London, Robert Cocks, 1848, Rpt. 2 vols., New York, Da Capo Press, 1979, vol. II, p. 207, quoted in *ibidem*, p. 147.
- ²³. *Ibidem*.
- ²⁴. *Ibidem*, pp. 152-154.
- ²⁵. *Ibidem*, p. 154.
- ²⁶. TOWNSEND, Douglas. *Op. cit.* (see note 17), pp. 159-178.
- ²⁷. *Ibidem*, p. 159.
- ²⁸. SUMNER LOTT, Marie. *Op. cit.* (see note 18), pp. 179-201.
- ²⁹. *Ibidem*, p. 180.
- ³⁰. *Ibidem*, p. 181.
- ³¹. *Ibidem*, pp. 182-187.
- ³². *Ibidem*, p. 189.
- ³³. The finale of the G-minor symphony begins and ends firmly in the minor.
- ³⁴. See KERMAN, Joseph. 'Beethoven's Minority', in: *Haydn, Mozart and Beethoven: Studies in the Music of the Classical Period: Essays in Honour of Alan Tyson*, edited by Sieghard Brandenburg, Oxford-New York, Clarendon Press-Oxford University Press, 1998.
- ³⁵. See STEWART-MACDONALD, Rohan H. 'The Minor Mode as Archaic Signifier in the Solo Keyboard Works of Domenico Scarlatti and Muzio Clementi', in: *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of His Death*, edited by Massimiliano Sala and W. Dean Sutcliffe, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2008 (Ad Parnassum Studies, 3), pp. 401-444.
- ³⁶. SUMNER LOTT, Marie. *Op. cit.* (see note 18), p. 188.
- ³⁷. I have introduced a similar hypothesis for Clementi. See STEWART-MACDONALD, Rohan H. *Op. cit.* (see note 35).
- ³⁸. BIBA, Otto. *Op. cit.* (see note 2), p. 14.
- ³⁹. GRAMIT, David. *Op. cit.* (see note 1), p. v.
- ⁴⁰. PARAKILAS, James. 'Playing Beethoven His Way: Czerny and the Canonization of Performance Practice', pp. 108-124.
- ⁴¹. BARTH, George. 'Carl Czerny and Musical Authority: Locating the «Primary Vessel» of the Musical Tradition', pp. 125-138.
- ⁴². *Ibidem*, pp. 132-136.
- ⁴³. GRAMIT, David. *Op. cit.* (see note 1), p. ii.
- ⁴⁴. For instance, see COLE, Malcolm. 'Czerny's Illustrated Description of the Rondo or Finale', in: *The Music Review*, xxxvi/1 (1975), pp. 5-16.

★★★

Hector Berlioz. Miscellaneous Studies, Fulvia Morabito et Michela Niccolai eds., Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2005 (Ad Parnassum Studies, 1), pp. xxvi+269, ISBN 88-8109-453-3, € 50,00.

Dans la littérature musicologique contemporaine, Berlioz «s'[y] impose en fait constamment comme une référence. La place du compositeur de la *Fantastique* est donc éminente, mais elle demeure singulière, comme celle de Debussy d'ailleurs. [...] De son temps, il a sans doute été mieux perçu comme journaliste que comme compositeur. Or, aujourd'hui, même si nous apprécions son talent littéraire, c'est bien en tant que musicien qu'il s'est imposé à nous»¹. Dans ces termes Danièle Pistone synthétise le rôle controversé – voir paradoxal, comme elle l'affirmera quelques pages plus loin – du compositeur de La Côte-Saint-André, dont l'importance demeure incontestable quoique difficile à saisir, définir, étudier. Longtemps sous-estimé par les études musicologiques, Hector Berlioz a enfin bénéficié d'un renouveau d'intérêt grâce à l'année bicentenaire, célébrée dans le monde entier – et plus particulièrement en France et en Allemagne – et utilisée, de façon fort opportune, pour reconsidérer son œuvre et son héritage artistique. Précédée par la publication de la version française de la monumentale biographie de David Cairns, parue chez Fayard et confiée aux soins de

Dennis Collins, puis par la conclusion de la monumentale édition de la *Correspondance générale* en huit volumes, placée sous la direction de Pierre Citron, l'année 2003 a été marquée par une pluralité d'initiatives qui témoignent de l'ampleur et de la richesse des enjeux: il suffit de rappeler, parmi d'autres événements pourtant considérables, par exemple l'exposition réalisée dans le site François-Mitterrand de la Bibliothèque nationale de France², accompagnée d'une série de conférences; la parution du *Dictionnaire Berlioz*³, qui s'est proposé de redéfinir, de façon synthétique, thèmes et sujets liés aux événements biographiques et artistiques majeurs du compositeur; un cycle de spectacles et concerts au Théâtre du Châtelet de Paris, autour des chefs-d'œuvres du musicien et notamment *Les Troyens*, confiés à la houlette de sir John Eliot Gardiner à la tête de ses ensembles préférés, l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique et le Monteverdi Choir. Au fur et à mesure que le programme s'est réalisé, l'œuvre du compositeur n'a cessé d'alimenter les errances et les vagabondages de la recherche, les mille propositions suggérées par un *corpus* stratifié, complexe, pluridirectionnel. Ainsi, la moisson a été des plus abondantes, et l'on ne saurait pas s'émerveiller si, parmi les innombrables publications de l'année, on retrouve une étude approfondie sur Estelle Fournier⁴ aussi bien qu'un recueil de contributions visant à ancrer le compositeur dans le milieu culturel de l'Isère⁵: de l'hagiographie imaginative et documentée à la recherche musicologique la plus raffinée, le sujet a proposé une image en pleine évolution. Au lendemain du bicentenaire, la figure et l'œuvre de Berlioz s'inscrivent ainsi d'autorité dans le cadre du XIX^e siècle musical français, à tel point que l'on a pu affirmer que «The death of Hector Berlioz in 1869 marked a significant turning point in the history of French music»⁶: tout est compris entre Berlioz et Debussy, le premier occupant la place de *terminus a quo*

d'un processus qui aboutira aux créations du compositeur de *Pelléas et Mélisande*.

S'intégrant dans ce contexte, le volume de *Miscellaneous studies* consacré à Hector Berlioz affrontait, par conséquent, au moins deux défis importants. Tout d'abord le fait que le volume devait inaugurer une nouvelle série, celle des *Ad Parnassum Studies*, imaginé en écho à la revue homonyme: pour approfondir, de façon plus riche et varié, les sujets abordés dans le périodique, et rendre justice à des personnalités éclectiques, dont la production ne saurait se cantonner au domaine instrumental. Qui plus est, l'idée d'aborder un sujet qui avait fait l'objet d'une attention si récente et variée, deux ans après les festivités du Centenaire, ne faisait qu'augmenter la difficulté du projet. Dans les deux cas, toutefois, le pari a été brillamment gagné: c'est pourquoi il faut saluer avec la plus grande satisfaction cette publication, confiée aux soins éditoriaux de Fulvia Morabito et Michela Niccolai, dont la connaissance approfondie du répertoire du XIX^e siècle était un gage de réussite.

Et pour s'assurer du niveau de la publication, il suffit de s'abandonner à la prose passionnée, parfois légitimement polémique, mais ouverte sur une perspective européenne, de l'introduction signée par Julian Rushton ('Berlioz Nationalist, Berlioz Internationalist'), l'un des plus éminents spécialistes de l'œuvre berliozienne. L'origine de cet article prend place au moment le plus controversé des fêtes berlioziennes, à savoir les interminables discussions sur la légitimité de la translation de la dépouille mortelle du musicien, jusqu'à présent inhumé au cimetière de Montmartre à côté de ses deux femmes, dans le plus célèbre Panthéon, qui accueille les restes des «grands hommes» français. Or, si Berlioz n'a jamais été «panthéonisé», s'il n'a jamais pu accéder au dôme qui domine la capitale au sommet de la montagne Sainte-Geneviève (bien que le président Chirac ait signé l'arrêt concernant le compositeur, la translation a été reportée *sine die*), c'est que,

deux siècles après sa disparition, des «difficulties with the Paris critics and public» (p. xvii) demeurent évidentes. Selon Rushton, Berlioz a toujours été perçu comme un «misplaced German»: culturellement ouvert aux plus diverses suggestions internationales, de par ses goûts littéraires et musicaux, il est un enfant des Lumières, alliant une formation enracinée dans la tradition française, par l'intermédiaire de son maître, Jean-François Lesueur, avec une ouverture d'esprit considérable pour ce que le reste de l'Europe élaborait et lui dévoile au cours de ses nombreux voyages. Ainsi, la vérité dramatique gluckienne, la rhétorique beethovenienne, le sens de la magie, du mystère et de la couleur orchestrale weberienne se superposent dans un vocabulaire original, «philosophique», selon une définition de l'époque, qui le font apparaître – à tort, et uniquement dans le désir de simplifier des trajectoires bien plus complexes – comme un précurseur de la *Zukunftsmusik* lisztienne et, bien évidemment, wagnérienne. Si toutefois sa musique «sonne» française, tout comme sa culture et sa mentalité, c'est plutôt en raison d'une *Weltanschauung* commune, de l'exaltation de l'énergie créative de l'artiste et du destin individuel contre les mouvements des masses, du soutien aux causes libérales, d'un optimisme inébranlable – appliqué aux pouvoirs de la technologie tout comme à la paix internationale – qui n'est pas sans rappeler, et de très près, les aspirations de Victor Hugo, l'autre père du Romantisme français.

Et c'est justement pour aller dans le sens de l'analyse de cette dimension européenne de l'inspiration berliozienne que la première partie de l'ouvrage (*Text and Context*) s'ouvre sur des problèmes esthétiques majeurs de l'œuvre berliozienne. Il est rare, par exemple, de pouvoir lire une analyse si détaillée et éclairante d'un musicien à partir d'une idée majeure: c'était le cas pour l'idée de la mort, que Michel Guiomar avait placé au centre de ses spéculations berlioziennes⁷, selon

une perspective bachelardienne; il en va de même ici pour l'excellent essai de Guillaume Bordry («Ma carrière est finie»: Berlioz est le chant de la nostalgie), fondé sur la notion de nostalgie comme idée-fixe de l'œuvre du musicien. Et l'approche est d'autant plus originale que le terme n'est pas inclus dans le lexique berliozien, tout simplement parce qu'il s'agit d'une 'maladie' (le mal du retour) que l'on commence à étudier grâce aux études pionnières des années 1830 (la thèse de Pierre-Urbain Briet, dûment citée, date de 1832), mais qui ne se diffusera que sous la Troisième République. La nostalgie cependant interviendrait, selon Bordry, «à la fois partout et nulle part, nourrissant l'œuvre et les discours sans jamais être formulée» (p. 5): elle agit à la fois dans l'espace (avec le regret pour «ce lieu essentiel dont l'éloignement le fait souffrir») et dans le temps, créant une opposition douloureuse «entre un jadis heureux et un sombre aujourd'hui» (p. 6). Langage musical et langage verbal, grâce auxquels s'exprime Berlioz, deviennent le *medium* pour formuler ce regret, assumer ce malaise incurable, faire de lui un exilé en quête d'un ailleurs insaisissable. D'où l'interprétation de l'idée-fixe' comme élément nostalgique, comme «forme musicale d'une «présence à l'esprit» de l'artiste» (p. 16), et de la forme strophique comme indice d'un retour souhaité vers un passé mythique. A travers la *Symphonie fantastique*, *Lélio*, mais aussi les indications para-textuelles des *Troyens* («Briser le cours du temps, et charger ces brisures de souvenirs littéraires; arrêter la musique et le chant, pour y substituer de la poésie latine»), grâce au mélange de souvenirs musicaux et réminiscences littéraires, Bordry parvient à définir cette «langue nostalgique, fondée sur une continuité et une porosité parfaites» (p. 23), dont l'œuvre de Berlioz s'inspire, ce «sentiment du passage» qui lui fait habiter un ailleurs fait de mots et de notes, bâti dans ses créations.

Les deux contributions suivantes nous replongent dans le milieu artistique et

musical parisien, face auquel le musicien se situe de façon toujours originale. Katharine Ellis, dont on connaît les études sur Berlioz critique musical⁸, propose une nouvelle lecture de ces textes pour mieux définir la notion de 'broderie' et son rôle au sein de l'esthétique du compositeur ('Berlioz, the Sublime, and the *Broderie* Problem'). Il s'agit, bien évidemment, d'un texte qui dialogue de façon très féconde avec toute la littérature abordant non seulement les écrits berlioziens et sa pensée sur l'interprétation musicale (de ses proches tout comme des virtuoses qui brillaient sur la scène musicale parisienne), mais aussi avec les études de critique d'art et, surtout, les *gender studies*. Car le mot broderie, dont on analyse l'évolution au début du siècle à travers les écrits de Louis Adam et de Stendhal, devient synonyme, chez Berlioz, d'une musique «ignoble, tasteless, perverting, meaningless» et, très rapidement, de «femininity and effeminacy», d'une «dandification» (p. 32) progressive qui s'empare des domaines artistiques et culturels et les éloigne du sublime. Autour de la notion de broderie Ellis élabore et bâtit une véritable fracture épistémologique, capable d'expliquer la *Weltanschauung* berliozienne, c'est-à-dire tout un système de valeurs permettant d'évaluer et de décrire la vie musicale: il s'agit, pour simplifier, de l'opposition entre sublime et ornemental, masculinité et féminité, grandeur et décadence, poétique et prosaïque, tragique et gracieux, extraordinaire et quotidien, unité et détail. A la lumière de cette distinction les comptes-rendus de musiciens tels Marie Nau et Laure Cinti-Damoreau, Maria Malibran, Henriette Sontag et Giulia Grisi, Franz Liszt et Nicolò Paganini, tous unis par la même définition de «brodeurs et brodeuses», sont mis en parallèle avec les écrits romanesques du musicien, notamment *Euphonia*, datée de 1844, où le protagoniste rencontre, lors d'un festival consacré à Gluck, une femme fatale sous laquelle se cache une caricature de sa fiancée. Comme toute taxonomie, celle-ci aussi présente des apories, dont Berlioz lui-

même apparaît conscient: car si le sublime est mâle et le beau est femme, il n'est pas en mesure d'expliquer l'émotion de Maria Malibran lors de l'écoute de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven et, à l'inverse, l'impassibilité «des hommes graves», insensibles au chef-d'œuvre. Mais la richesse heuristique de la notion réside justement dans sa capacité de mettre en évidence les tensions de la musique romantique (les broderies des mouvements lents de Beethoven, jusqu'à l'Adagio de la *Neuvième Symphonie*, la complexité de la virtuosité lisztienne, la richesse chromatique des broderies chopiniennes), ce «border territory» (p. 50), ces zones de frontières, liminaires, dans lesquelles le musicien se reflète et se repère aisément. Et, avec l'étude des procédés compositionnels, cette idée parcourt aussi l'analyse de l'interprétation musicale. Il existe «an unwritten contract» (p. 55) entre le musicien et son interprète, qui oblige ce dernier à être fidèle au texte: car la broderie est femme et, de ce fait, insincère et trompeuse...

Pour sa part, Claudio Bolzan ('Il teatro immaginario di Hector Berlioz nella società e nella cultura del tempo') s'attache d'abord à une description de la vie musicale parisienne dans les années 1830 (à partir des souvenirs de Heine: et il serait temps de puiser ailleurs, puisque le régime littéraire l'emporte souvent sur la vérité historique) pour mieux cerner l'opposition entre les musiciens virtuoses, dont les scènes lyriques et instrumentales seraient bourrées, et la volonté d'expérimenter de nouvelles formes de théâtre en musique, à la base de la pensée berliozienne. Afin de surprendre le spectateur, après l'échec de *Benvenuto Cellini* Berlioz se tourne ainsi vers une «sublimazione dell'azione teatrale e [...] una integrale fusione dei generi musicali» (p. 66), notamment dans *Roméo et Juliette* et *La Damnation de Faust*. Or, s'il est vrai que la *symphonie dramatique*, Op. 17, et la *légende dramatique*, Op. 24, figurent parmi les expériences les plus novatrices de l'horizon artistique parisien, de par l'attribution d'un

caractère dramatique – voir dramaturgique – aux sections orchestrales, il est difficile non seulement de partager une vision qui simplifie le cadre d'ensemble (on parle de «gestion stagnante» des institutions théâtrales parisiennes dans les années 1830, à une époque où les chefs-d'œuvre d'Adam, Auber, Halévy et Meyerbeer figuraient à l'affiche!), mais surtout d'accepter comme «problématique» (p. 72) une écriture dont la théâtralité s'éloigne délibérément des schémas consacrés par la tradition.

Deux pages du *corpus* berliozien et une étude thématique sont au centre de la troisième partie (*Analysis*): où il est question, encore une fois, de tester les relations multiples et souvent souterraines entre le compositeur et ses créations, d'une part, et un milieu artistique auquel il s'intègre à part entière, d'autre part. En guise d'ouverture, Diana Bickley aborde le problème de la genèse et de l'histoire de la dernière ouverture de concert (*Ouverture du Corsaire*). Une lecture attentive de la littérature musicologique sur ce sujet, et notamment des biographies de Jacques Barzun et Hugh Macdonald, permet de situer l'origine du morceau à l'époque du séjour niçois de 1831, puis repris en 1844, toujours dans la ville méditerranéenne, et enfin revu et corrigé en 1851-1852. Non seulement la datation, mais aussi le sujet de l'ouverture fait l'objet d'une discussion animée: le titre serait-il influencé par le roman de James Fenimore Cooper ou bien inspiré par cette tour – la *Tour des Ponchettes* – située boulevard des Anglais, surplombant la mer? La musicologue anglaise avance prudemment l'hypothèse que même le héros de lord Byron, source d'inspiration de l'imaginaire berliozien dans les années italiennes, ait pu être présent à l'esprit du musicien lors de sa crise avec la pianiste Camille Moke. Revue lors du second voyage niçois et définitivement intitulée *Le Corsaire rouge* dès octobre 1846, l'ouverture aurait fait l'objet d'un repêchage tardif à l'occasion d'une tournée de concert, au cours de laquelle Berlioz aurait pu la créer,

à Chalon-sur-Saône ou, plus probablement, à Lyon. Rebaptisée *Ouverture du Corsaire* en mars 1851, elle comptera parmi les compositions «que je n'ai jamais entendues», selon les dires de l'auteur, encore en avril 1854. La question demeurant ouverte, tout est remis en question grâce aux outils que la recherche musicologique permet d'appliquer à des cas problématiques, comme celui dont il est question. Ainsi, le matériel autographe (la partition et un fragment, les deux conservés au Département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France) fait l'objet d'une analyse qui concerne la graphie (notamment la clé d'Ut), la qualité du papier utilisé, l'orthographe associée aux indications des instruments. Les conclusions, attestant une rédaction en deux périodes de l'ouverture, entre 1831 et 1845, permettent de qualifier Berlioz «as a very economical person» (p. 96), capable de retravailler un texte sans cesse, jusqu'à son aboutissement.

De la mer à la nature, il n'y a qu'un pas. C'est pourquoi, dans son article (*Il tema della natura in Berlioz: appunti per una riflessione*), Laura Cosso – l'une des rares chercheuses italiennes qui ait consacré un vaste essai à l'œuvre berliozienne⁹ – s'attache au «tema romantico per eccellenza» (p. 99), celui de la nature, tel qu'il figure notamment dans trois ouvrages majeurs, *La Damnation de Faust*, *Les nuits d'été* et *Les Troyens*. Il s'agit de trois étapes, choisies parmi d'autres pour mieux expliquer l'évolution d'une idée et ses reflets dans une écriture musicale dont la mobilité extrême, et parfois insaisissable, renvoie une image troublante. *L'Invocation à la nature*, par exemple, se situerait dans un itinéraire idéal entre solitude et ennui qui permet au musicien de décrire et raconter l'horizon intérieur du personnage, de tisser un dialogue avec la nature qui l'envoûte dans toute sa tension métaphysique: le «déraillement harmonique» du morceau, avec l'instabilité critique qui accompagne la tonique, ne serait rien d'autre que l'image du «regard cosmique» qui éclot subitement au héros goethéen. Plus

tard, à l'occasion des *Nuits d'été*, Berlioz témoignerait d'une émancipation par rapport au texte de Gautier: dans *Sur les lagunes* pour donner une «consistenza torbida e vischiosa dell'acqua» (p. 104) de la lagune; jusqu'*Au cimetière*, où la poésie du paysage acquiert un rôle primordial, effaçant presque la présence du sujet, qui disparaît progressivement dans une dimension chimérique, onirique. Puis *Les Troyens*: et avant d'aborder la *Chasse royale et orage*, la musicologue s'interroge sur la fonction du septuor '*Nuit splendide et charmante!*', le seul instant où l'action inéluctable d'un *fatum* qui gouverne le destin des hommes est retardée, suspendue, et tous les personnages se retrouvent réunis dans la vision extatique d'un ciel étoilé. Au début du quatrième acte, la *Chasse* – dûment comparée aux autres exemples de tempête à l'opéra, de Gluck à Weber – exploite les sonorités des saxhorns pour une «tematizzazione dello spazio» (p. 114) à forte valeur métaphorique, prélude obscur et lieu d'un message indéchiffrable, irréductible à toute explication capable de dévoiler les arcanes du vocabulaire de la nature.

Plus difficile encore était la tâche de Mark A. Pottinger ('The Gothic in Berlioz's *La Nonne sanglante* and the *Grand Traité d'instrumentation*'): d'une part parce qu'il n'a travaillé que sur des fragments d'une composition inachevée, et d'autre part parce que le but était de considérer ce manuscrit comme un papier de tournesol, afin de tester le degré de gothicisme de l'œuvre à partir des prescriptions du *Traité*, achevé pendant les tentatives de rédaction de l'opéra. Thème recourant dans la dramaturgie européenne¹⁰, et plus particulièrement dans le théâtre musical français sous la Monarchie de Juillet, le sujet de la 'nonne sanglante', tiré d'après le célèbre roman de Matthew Gregory Lewis, répond au renouveau d'intérêt pour le gothique et le moyenâgeux, pour des histoires d'amour où les contrastes politiques, la violence, l'horreur et l'excès figurent comme ingrédients de base absolument incontournables: raison

pour laquelle on aurait souhaité que le nom de Walter Scott, à l'origine de ce véritable engouement culturel, ait été au moins évoqué, ne serait-ce qu'en passant. Mais le but de l'auteur, qui a analysé le livret d'Eugène Scribe (intégralement reproduit en annexe) tout comme les fragments musicaux, était tout autre: démontrer que le compositeur n'était point attiré par la description des événements souvent rocambolesques de l'action, mais se proposait de mettre en évidence «the inner turmoil of [his] characters» (p. 137), les affres souffertes par les trois protagonistes, Rodolphe, Hubert et Agnès, grâce à un travail d'instrumentation innovant et riche en nuances inédites. D'où l'attention portée à certains effets (le tremolo aux cordes, la préférence accordée aux tonalités de ré bémol majeur et ré mineur, les indications *espressivo*, l'emploi de trombone, grosse caisse et timbales) censés accroître l'impact dramatique d'une œuvre musicale à forte valeur symbolique.

Deux ans après les publications liées au bicentenaire, lorsque tout avait l'air d'avoir été dit et restitué à la littérature musicale et musicologique, le quatrième volet du volume (*Documents*) pouvait apparaître comme le plus ambitieux, voire risqué. Pour des raisons différentes, les deux contributions qui en font partie sont, en revanche, du plus grand intérêt. Après lecture de l'article d'Alban Ramaut ('Hector Berlioz un article oublié?') on se demande s'il est le fruit de son talent majeur de chercheur ou s'il n'est pas le résultat d'un véritable travail d'enquête, qu'il nous communique dans un texte aux qualités littéraires à savourer page après page. Car l'objet serait, en soi, d'un intérêt liminaire: mais la méthode, et surtout les conclusions, s'avèrent éclairantes non seulement pour ajouter une petite cheville à l'activité éditoriale du musicien, mais surtout pour nous faire respirer cet air du temps qui, au printemps de 1830, soufflait impétueux et rafraîchissant. Il est question, en fait, d'un compte rendu de la création de la *Messe*

solemnelle d'Hippolyte Chelard, signé 'H.' et publié dans *Le Correspondant* du 11 juin 1830, qui ne figure pas dans le recueil de *La Critique musicale* édité en 1996 sous la direction de H. Robert Cohen et Yves Gérard. Or le sujet est abordé, encerclé, circonscrit, pour qu'aucun doute ne demeure à la fin. Entamée en avril 1829 et achevée en octobre 1830, la collaboration de Berlioz au *Correspondant* ne comptera, au total, que trois articles, à une époque où le journaliste collaborait aussi avec la *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*. Les indices censés démontrer la paternité de l'article s'accumulent rapidement: l'étude de l'évolution de la signature du musicien – une évolution marquée non seulement par la transition de l'anonymat vers la notoriété, mais aussi par la 'libération' que la Révolution de Juillet aurait accélérée; l'analyse de la composition de la rédaction musicale du périodique, à laquelle seul Joseph d'Ortigue associait son nom; le dépouillement de la publication, afin d'en saisir les goûts et intérêts lorsqu'on propose occasionnellement des informations sur la vie musicale parisienne. La plume du critique laisse entrevoir, en filigrane, l'attention du musicien envers les détails de l'orchestration – les instruments à vent auraient dû être doublés, la grosse caisse produit un effet «des plus heureux» – et les problèmes de spatialisation sonore, préoccupations qui hantaient le compositeur de la *Symphonie fantastique* et de ses prodigieux effets d'écho. Ainsi, «La manière non polémique mais confiante dont le texte défend également des valeurs de modernité, d'imagination et d'investigation sonores» (p. 168) témoigne de la sensibilité extrême avec laquelle le musicien pressent l'avènement du Romantisme naissant. Dans le compte rendu de cette *Messe solennelle*, jouée à l'Église de Saint-Roch le dimanche de Pentecôte, le dernier dimanche de Pentecôte de la Restauration, Ramaut perçoit «un moment inaperçu, comme il en existe tant, de l'histoire par laquelle l'Histoire advient» (p. 176): parce que ces lignes nous permettent

de retrouver le compositeur dans un moment capital de sa biographie – la création de la *Symphonie fantastique*, initialement prévue fin mai 1830 puis reportée au 5 décembre – et de découvrir «qu'il existait aussi un Berlioz confondu dans le quotidien, le rite social; un Berlioz de la Restauration qui pouvait assister aux manifestations d'art du moment quelles qu'elles soient, aussi bien signées par Victor Hugo et se déroulant dans un théâtre ou de Hyppolite Chelard et qu'elles se jouent dans une église» (p. 177).

Tout autre est l'itinéraire choisi par Cécile Reynaud ('Stephen Heller et Hector Berlioz: regards croisés') et qui l'emmène à s'interroger sur la «puissante affinité esthétique» (p. 183) entre le musicien et le pianiste hongrois. Retraçant l'histoire de cette entente amicale – notamment d'après les écrits du pianiste édités sous la direction de Jean-Jacques Eigeldinger et des lettres à Schumann publiées par Ursula Müller-Kersten – la musicologue place cette affinité sous le signe de la musique à programme, à laquelle Heller s'acclimatera progressivement, après un dépaysement initial. Tout comme Schumann, Heller ne cachera pas son admiration pour le mélange de poésie, musique et peinture que recèle l'œuvre de Berlioz, poète et novateur grâce à l'extraordinaire variété d'une langue instrumentale dont la richesse dépasse largement les limites des paroles. Critique lui aussi, plume imaginative à l'écoute de son temps, Heller consacre aux chefs-d'œuvre de l'ami des pages éclairantes: notamment lorsqu'il décrit à Schumann le *Scherzo de la Reine Mab* et l'inscrit «au domaine des rêves et de la féerie», de ce fantastique qui marque le Romantisme berliozien; ou dans le compte rendu des *Nuits d'été*, rédigé pour la *Revue et Gazette musicale* en juillet 1841, dans lequel il est question de l'inspiration du compositeur en tant «qu'expression d'un sentiment» vrai et consciencieux. Quant à lui, Berlioz s'attache à la musique de Heller et, dès 1839, le place au premier rang du milieu des pianistes parisiens, à côté de Chopin, auquel il «se rapproche

beaucoup par l'invention rythmique autant que par la savante texture harmonique» (p. 188), tout comme pour l'attention au genre de l'étude, alors très en vogue. Après la mort de Berlioz, Heller restera fidèle à son admiration pour l'ami, qui l'avait inclus dans «la famille peu nombreuse des musiciens résignés qui aiment et respectent leur art» (p. 189). Grâce à sa correspondance avec Hanslick, à qui il décrit les difficultés auxquelles Berlioz – révolutionnaire puisque «démocrate» – dû faire face dans ses relations avec le public français, Heller alimentera la renommée de l'ami en France tout comme en Allemagne, où il ne cessera de valoriser l'œuvre et l'originalité de la pensée berliozienne.

La dernière section du volume (*History of Reception*) figure enfin parmi les plus intéressantes: non parce qu'elle aspire à une exhaustivité impossible, mais parce qu'elle puise dans trois moments de la réception de l'œuvre du musicien, dont on saisit ainsi les mille potentialités tout au long des XIX^e et XX^e siècles. La contribution de Michela Niccolai ('Berlioz all'Opéra-Comique (1892): annotazioni in margine alla *mise en scène dei Trojens à Carthage*'), parmi les plus grandes spécialistes des problèmes de mise en scène, est intéressante à plusieurs titres. A la base de son analyse se situe le livret de mise en scène – appartenant aux collections documentaires de la Bibliothèque de l'Association de la Régie Théâtrale de Paris – de la deuxième et dernière partie des *Trojens*, telle qu'elle fut présentée à l'Opéra-Comique de Paris le 9 juin 1892 par son impresario, Léon Carvalho. Par cette démarche, Niccolai s'insère – et de façon magistrale – dans un débat aujourd'hui foisonnant et désormais parvenu à un niveau où la simple analyse descriptive a laissé la place à des questions de fond, à la fois historiques, méthodologiques et dramaturgiques¹¹. Ainsi, à partir de la sémiologie de Nattiez, la musicologue ne se limite pas à étudier un document, pour précieux qu'il soit, mais essaye de récupérer ce véritable «acte de re-crédation» dont le livret de mise en scène n'est qu'un témoignage; et elle

y associe, de façon complémentaire, la réduction pour chant et piano – dans ce cas, la partition éditée par Choudens en 1892. Or cette partition, de par ses divergences et ses coupures par rapport à l'édition de 1889, «conforme au manuscrit de Berlioz déposé à la Bibliothèque du Conservatoire», est à l'origine d'un processus de réécriture dont Niccolai identifie rapidement le but: transformer *Les Trojens à Carthage*, conçus par son auteur comme drame épique et historique, en «drame de passion», selon le goût triomphant sous la Troisième République. Raison d'État et décors historiques assument rapidement le rôle de toile de fond, par rapport à la tragédie personnelle de la protagoniste, que la musicologue explore de près. Grâce à ce dialogue incessant et fécond entre le livret de mise en scène et la partition Choudens, par exemple, on remarque l'évolution du rôle d'Ascagne, qui est assimilé, au cours du deuxième acte, à celui de Cupidon, et ceci dans le respect non seulement de l'idée originale de Berlioz, mais aussi d'une référence iconographique célèbre (*Enée racontant à Didon les malheurs de la prise de Troie*, huile sur toile de Pierre-Narcisse Guérin, daté de 1819), clin d'œil que le public pouvait aisément capter. Mais toute la mise en scène de Carvalho témoigne d'une tendance qui vise à attribuer la responsabilité de l'action des hommes à la volonté impénétrable des dieux: ainsi pour l'apparition de Mercure à la fin du duo d'amour, '*Nuit d'ivresse et d'extase infinie*', avertissement qui passe inaperçu aux protagonistes; pour la *Chasse royale et orage*, jouée rideau baissé pour laisser imaginer l'embrassement des héros; et finalement pour la suppression de la *Gloire du Capitole romain*, dans un spectacle qui se bornait, de façon explicite, à décrire les errances sentimentales de Didon et Énée.

De la fin de siècle on passe au premier centenaire de la mort du compositeur, à l'occasion duquel Luigi Dallapiccola réalisa une série d'émissions radiophoniques consacrées au *Traité d'instrumentation*. Les textes de ces émissions, approfondis lors d'une série de conférences à l'Accademia

Chigiana de Sienne, sont à l'origine de l'étude approfondie présentée par Roberto Illiano (*Il Trattato di orchestrazione di Berlioz: appunti inediti di Luigi Dallapiccola*). Avec l'*Harmonielehre* de Schönberg, Dallapiccola considère l'Op. 10 de Berlioz comme un ouvrage de 'prévoyance', capable d'ouvrir des horizons inédits grâce à sa conception de l'orchestration comme composition originale à partir de l'étude du caractère expressif des instruments de musique. Pour l'auteur du *Prigioniero*, le *Traité* de Berlioz est à l'origine d'une longue série de méthodes d'orchestration – et il en analyse au moins quatre, ceux de François-Auguste Gevaert, Charles-Marie Widor, Richard Strauss et Egon Wellesz, ce dernier traduit en italien par le musicien – qui culmineront dans les observations de Ferruccio Busoni sur la distinction entre orchestration et instrumentation. Grâce au *Traité*, fonctions et enjeux de maints instruments (la clarinette en mi bémol et le cor anglais, les cloches et les trombones, les sons pédale) retrouvent une nouvelle vie, puisque Berlioz les «contestualizza sempre all'interno dei problemi estetici della tecnica orchestrale» (p. 217), en vue de la définition d'une nouvelle expressivité. A travers les innovations orchestrales que Dallapiccola apprend à analyser, à travers les partitions de Verdi, Debussy et Ravel, entre autres, son orchestration développera progressivement le choix d'un effectif restreint, d'un petit groupe orchestral où la texture sonore exalte les spécificités des timbres instrumentaux.

Et, pour clore le débat, Lesley A. Wright intervient en tant que spécialiste de la presse française et, notamment, de l'accueil réservée à Berlioz. Ainsi, en écho à son étude sur le rôle et la place qu'il occupe dans le milieu culturel et musical français à la fin du XIX^e siècle¹², la musicologue s'attache, cette fois-ci, aux manifestations prévues tout au long de l'année centenaire et à leurs réceptions dans la presse (*'Berlioz in 1903: The Centennial in France'*): une excellente idée pour boucler la boucle et vérifier comment a

évolué l'image du musicien. Il est question, bien évidemment, d'une longue série d'événements, minutieusement planifiés dans les détails pour célébrer l'artiste. La province est, comme toujours, plus rapide dans l'organisation des fêtes: Monte-Carlo ouvre les célébrations en mars, notamment avec la reprise de *La Damnation de Faust* dans la version scénique de Raoul Gunsbourg – version dont la critique soulignera l'infidélité ou, selon les dires de Wright, «the meretriciousness of the production» (p. 237); en août arrivera le tour de Grenoble, entre compétitions orphéoniques, «bataille de confettis» et concerts, le dernier solennellement dirigé par Felix Weingartner; puis l'ouverture du musée Berlioz dans la maison natale du compositeur, à La Côte-Saint-André; et pour finir la saison de concerts parisiens, qui lui accorde une place éminente dans la programmation des Concerts Colonne et des Concerts Lamoureux. Certes la liste est longue et détaillée, mais Wright préfère s'attarder sur un aspect bien plus important: qui était Berlioz, en ce début de siècle où l'identité nationale – et musicale – française était en train d'être bâtie? Question capitale, car, pour la France, le moment était venu de ressusciter un personnage capable de provoquer le crépuscule du dieu Wagner et, en même temps, de faire pointer ce nouveau jour au cours duquel «art and patriotism could now join together to honour both Berlioz and French romanticism» (p. 299). Ce ne sera certes pas l'apothéose du musicien – la froideur des institutions de la capitale le confirme indirectement – mais au moins le moment d'une remise en question d'une œuvre énigmatique mais dont on saisit, enfin, l'ampleur prophétique. La publication de ses écrits critiques¹³, dans ce sens, permet de redécouvrir la richesse de sa pensée et, surtout, «a true reflection of his soul, as musical sincerity was a fundamental criterion of value in music criticism of that era» (p. 241). L'«incident Berlioz» évoqué dans les dernières pages, c'est-à-dire la querelle entre

REVIEWS

Georges de Massougnès et Charles Malherbe à l'occasion de l'inauguration du cycle Berlioz aux Concerts Colonne, témoigne d'une image qui évolue lentement, d'un débat toujours ouvert entre ceux qui le considèrent un «génie incomplet», ceux qui exaltent en lui «l'instinct de sa race, Gaulois latinisé», et ceux qui célèbrent sa «liberté merveilleuse [...]», voile transparent et souple d'une âme passionnément vivante». Ce dernier jugement, dû à la plume de Romain Rolland, indique le glissement progressif vers un débat qui ne sera plus simplement de nature esthétique mais aussi politique: Berlioz n'est plus simplement un musicien romantique, mais en même temps un républicain fervent et engagé, «founding father of a national music for a democratic nation» (p. 258). Dans les premiers mois de 1904, l'enquête de Paul Landormy sur 'L'état actuel de la musique française', parue dans la *Revue bleue*, loin de faire l'unanimité, opposera Scholistes, historiens et avant-gardistes dans un débat qui rarement a été si virulent et passionné: signe d'une vitalité et d'une actualité toujours brûlantes, qui ne cessent d'interroger l'œuvre d'un compositeur majeur du Romantisme européen.

Giuseppe Montemagno
Paris/Catania

¹. RUDENT, Catherine - PISTONE, Danièle. *Berlioz, hier et aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2003 (Univers musical), pp. 196, 198.

². *Berlioz, la voix du romantisme*, catalogue de l'exposition (Paris, Bibliothèque nationale de France, 13 octobre 2003 - 18 janvier 2004) sous la direction de Catherine Massip et Cécile Reynaud, Paris, Bibliothèque nationale de France, Fayard, 2003.

³. *Dictionnaire Berlioz*, sous la direction de Pierre Citron et Cécile Reynaud, avec Jean-Pierre Bartoli et Peter Bloom, Paris, Fayard, 2003.

⁴. BEYLS, Pascal. *Estelle Fornier: premier et dernier amour de Berlioz*, Grenoble, Meylan, 2003.

⁵. *Hector Berlioz. Regards sur un dauphinois fantastique. Actes du Colloque (Grenoble, La Côte-Saint-André, 16-18 octobre 2003)*, sous la direction d'Alban Ramaut, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

⁶. DONNELLAN, Déirdre. 'French Music since Berlioz: Issues and Debates', in: *French Music since Berlioz*, Richard Langham Smith et Caroline Potter éd., Aldershot, Ashgate, 2006, p. 1.

⁷. Voir notamment GUIOMAR, Michel. *Principes d'une Esthétique de la Mort*, Paris, Corti, 1967; ID. *Le Masque et le Fantôme. L'Imagination de la Matière sonore dans la Pensée musicale de Berlioz*, Paris, Corti, 1970.

⁸. ELLIS, Katharine. 'The criticism', in: *The Cambridge Companion to Berlioz*, Peter Bloom éd., Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2000 (Cambridge Companions to Music), pp. 157-163.

⁹. Voir COSSO, Laura. *Strategie del fantastico. Berlioz e la cultura del romanticismo francese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002 (Musica e letteratura, 7).

¹⁰. Comme l'a prouvé Jacques Joly dans son monumental essai sur la fortune de ce sujet à travers les opéras de Donizetti et de Gounod: JOLY, Jacques. 'La *Nonne sanglante* tra Donizetti, Berlioz e Gounod', in: *L'opera tra Venezia e Parigi. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 11-13 settembre 1986)*, Maria Teresa Muraro éd., Firenze, Olschki, 1988 (Studi di musica veneta, 14), pp. 193-251.

¹¹. Pour une synthèse efficace des problématiques liées à ce sujet, voir BARA, Olivier. 'Les livrets de mise en scène, commis voyageurs de l'opéra-comique en province', communication présentée au Colloque international *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, organisé par l'Université de Rouen, et dont la publication des Actes est imminente sous la direction de Florence Naugrette.

¹². WRIGHT, Leslie A. 'Berlioz in the *Fin-de-siècle* Press', in: *Berlioz. Past, Present, Future: Bicentenary Essays*, Peter A. Bloom éd., Rochester (NY), University of Rochester Press, 2003 (Eastman Studies in Music, 20), p. 158-172.

¹³. BERLIOZ, Hector. *Les musiciens et la musique*, introduction par André Hallays, Paris, Calmann-Lévy, 1903; BERLIOZ, Hector, *Les Années romantiques, 1819-1842*, correspondance publiée par Julien Tiersot, vol. 1, Paris, Calmann-Lévy, 1904.

Music in Eighteenth-Century Life: Cities, Courts, Churches, edited by Mara E. Parker, Ann Arbor (MI), Steglein Publishing Inc., 2006, pp. x+149, ISBN 0-9719854-5-6, \$ 20,00.

This volume contains a selection of papers given at the first conference of the Society for Eighteenth-Century Music, held at Georgetown University in the spring of