

Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 2 (1895)
Heft: 10-11

Rubrik: Chroniques

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

nécessaire d'insister sur ce point, tout le monde sait que l'horlogerie et la bijouterie ne sont pas les seules branches d'industrie importantes dans notre pays et que notre prospérité dépend en grande partie du concours qu'y apporte un plus ou moins grand nombre d'étrangers en séjour. »

Et la date, demanderez-vous? Le 26 septembre 1874. — Vingt ans passés! Et qu'a-t-on fait depuis? Rien. Le projet ci-dessus, abandonné, fut alors remplacé par la simple cession de l'orchestre municipal à un chef d'orchestre entrepreneur. Reprenons-le, aujourd'hui, en le « modernisant » et nous aurons doté notre chère ville de Genève d'une institution utile entre toutes et digne du rang qu'occupe la plus petite, mais non la dernière des grandes villes.

G. H.



CHRONIQUES

GENÈVE. — *A propos du Requiem de Berlioz.*

J'ai reçu de M. Julien Tiersot, l'éminent musicographe et critique, l'intéressante lettre que voici. Elle appelle la publication et son auteur m'y autorise. Je la transcris.

« Paris, le 25 avril 1895.

« Monsieur et cher confrère,

» Au moment où j'ai lu dans la *Gazette musicale de la Suisse romande* l'article que vous veniez d'y publier sur le *Requiem* de Berlioz, je venais de renvoyer à la *Revue bleue* les dernières épreuves d'un article sur le même sujet, qui vient de paraître à son tour; et je songeais à la fragilité des théories et des opinions artistiques, en voyant deux musiciens, également sincères et de bonne volonté, arriver ainsi, au même moment, à des conclusions si diamétralement opposées! O vanité de la critique! Où trouver la vérité? Y a-t-il même une vérité? Tels étaient les penseurs, pleins de philosophie, que je roulais en mon cerveau... Après tout, nous avons jugé chacun d'après notre impression personnelle, et c'est sans doute la seule vérité. Je n'ai donc pas plus le droit de prétendre changer votre impression

que vous ne pouvez exiger que je modifie la mienne; et si je vous envoie mon article, ce n'est aucunement avec une intention de cette sorte, mais simplement pour que vous connaissiez ma façon d'envisager les choses, comme je connais la vôtre.

» Permettez-moi, cependant, d'insister sur un fait qui, je le crois, a contribué à vous égarer — je veux dire à vous procurer une impression qui n'était point ce qu'elle aurait dû être. Les détails que vous donnez sur l'exécution à laquelle vous avez assisté prouvent que celle-ci, quelque parfaite qu'elle ait pu être dans ses diverses parties, était, dans l'ensemble, absolument à contre-sens et en contradiction avec la pensée du maître. Il résulte en effet de votre description, que tout l'effort a porté sur les parties chorales, et que l'orchestre s'en est trouvé relégué au second plan. Or, c'est tout le contraire de ce qu'a voulu Berlioz, dont le génie éminemment symphonique devait, peut-être sans qu'il en eût manifesté la volonté formelle, attribuer à l'élément orchestral une place considérablement prépondérante. C'est pourquoi il faut bien se garder de considérer le *Requiem* de Berlioz, au point de vue de l'exécution, comme on ferait d'un oratorio classique de Bach ou de Mendelssohn, où le chœur est tout. Vous parlez du mauvais effet qu'a produit l'offertoire *Domine Jesu Christe*, et je ne doute pas qu'il ait été tel, dans ce morceau où les voix ne font entendre que de loin en loin une lente et monotone mélodie sur laquelle l'orchestre déroule un épisode symphonique d'un magnifique développement, si l'orchestre est resté au second plan et le chœur a absorbé l'attention tout entière. Pis encore: vous avouez que, dans le *Tuba mirum*, sur les quatre orchestres de cuivres, on en a supprimé deux, et vous excusez cette mutilation en disant qu'il en reste bien assez, et qu'à Paris on en fait de même. Sur ce dernier point, d'abord, permettez-moi de vous dire que ce n'est pas une raison, si on fait mal à Paris, pour que l'on en fasse autant ailleurs; et si par exemple il prenait fantaisie au directeur du théâtre de Genève de donner *Les Troyens*, son premier devoir serait de ne pas suivre l'exemple donné par l'Opéra Comique lors de la dernière reprise de ce chef-d'œuvre, car, en faisant autrement, il serait assuré de faire mieux. En outre, vous avez été inexactement renseigné: jamais à Paris le *Tuba mirum* n'a été exécuté autrement que suivant les indications de Berlioz, tout l'effet de ce morceau résidant dans le dialogue des quatre orchestres. Réduit à deux, ce devait être piteux, et j'aurais sûrement partagé votre impression si j'eusse as-

sisté à la même audition. Mais en même temps, mes sentiments de vieux berlioziste en auraient tressailli d'indignation! Aussi bien, il n'est pas d'œuvre d'art qui pourrait résister à un pareil traitement et ne pas paraître défigurée quand ses proportions et son économie générale sont ainsi changées : à plus forte raison quand il s'agit d'une œuvre de Berlioz où tout est calculé avec une exactitude et une minutie bien plus absolues que chez aucun autre musicien.

» Je crois donc qu'il est possible d'en appeler de votre impression première, et souhaite que bientôt il vous soit donné d'assister à l'exécution qui la modifiera.

» Croyez, je vous prie, à mes sentiments confraternels et dévoués.

(signé) : JULIEN TIERSOT.»

Telle est la lettre.

« Je n'ai pas le droit de prétendre changer votre impression », dit galamment M. Tiersot, « pas plus que vous ne pouvez exiger que je modifie la mienne ». Sans doute ! l'impression est un fait et Dieu même ne saurait changer rien au fait accompli ; on ne peut s'attaquer qu'à ses effets, ici au jugement dont l'impression a été le point de départ. A côté donc de notre impression, nos opinions sont-elles si diamétralement opposées que le dit M. Tiersot ? Il serait triste que deux musiciens « sincères et de bonne volonté » ne pussent se mettre d'accord, — ce qui ne serait pas une raison d'ailleurs de crier à la vanité de la critique ; la dispute est partout entre gens qui pensent, entre savants et philosophes comme entre artistes et critiques, et cela n'empêche pas la science d'exister et le monument fait de vérités intangibles que construit la curiosité humaine de s'élever et d'élargir ses bases avec les siècles. L'opinion, dis-je, de M. Tiersot et la mienne sont-elles si diamétralement opposées ? Non pas. Nous ne sommes point tant en désaccord que sa lettre pourrait le donner à penser.

L'absence de foi de Berlioz faisant de la musique religieuse, chacun la reconnaît et M. Tiersot le premier, dans son article de la *Revue bleue* ; il va trop loin cependant, en voulant, pour davantage innocenter Berlioz, faire de l'absence de foi un caractère du romantisme même, « fait de passion impétueuse, d'action vénérante, de couleur et de mouvement ; » le romantisme eut Lamartine. Il suffit d'excuser Berlioz au nom du droit souverain de l'artiste de prendre dans un sujet ce qui lui plaît et nous sommes d'accord sur ce point, M. Tiersot et moi.

M. Tiersot reconnaît de même que, sauf de ra-

res exceptions (j'en ai signalé une, le *Sanctus*), les thèmes mélodiques du *Requiem* ne valent guère par la beauté des formes. Il reconnaît qu'en dehors du maniement de l'orchestre, la technique de Berlioz n'est pas en rapport avec la hauteur de ses conceptions, que dans le *Requiem* plus que partout ailleurs, les puristes pourraient trouver « fort à redire » à la polyphonie vocale, que « les harmonies nues, pauvres, incultes donnent l'impression d'une *langue musicale encore en formation* ; » il ajoute que ces formes presque primitives ont l'inconvénient de ne pas s'allier avec une orchestration éminemment moderne. Et M. Tiersot oppose enfin au *Requiem* le *Te Deum* écrit à une époque où il semble que Berlioz « ait voulu acquérir les qualités nécessaires qu'il sentait lui manquer encore. »

M. Tiersot reconnaît tout cela. Sommes-nous donc tant en désaccord ?... Pour nous rapprocher, je dirai encore que je n'ai jamais nié le génie de Berlioz. Les monstres même témoignent de la grandeur de Dieu. Nul ne refuse à Berlioz la puissance et la grandeur de la conception, nul ne méconnaît la fougue qu'il apporte à la mise en œuvre de ses idées et la vie dont ses créations débordent, car ce ne sont pas des « ouvrages », fruits du zèle et de l'application d'un « ouvrier », ce sont des créations, et quand, dans son *Requiem*, Berlioz se donne de la peine, il écrit encore en créateur, qui lutte et dompte, de façon inattendue, des éléments rebelles.

En somme, sauf sur un point spécial : l'expression de la musique du *Requiem*, qui me semble souvent plus cherchée qu'obtenue, quand elle n'est pas oubliée, comme dans le *Lacrymosa*, — — en somme donc, sauf sur ce point, nous ne divergeons pas tant d'opinion et la vérité n'est point tant relative à l'impression. M. Tiersot reconnaît les vices de la *Messe des morts*, il n'oserait la dire un chef-d'œuvre musical. Seulement, l'œuvre l'a empoigné, il l'aime et ses défauts le trouvent indulgent ; il les oublie et, même en en parlant, il y reste indifférent. Pour moi, n'ayant pas été pris en concert, j'ai lu froidement la partition, et je n'ai rien excusé. J'excuserai peut-être, en quelque mesure, le jour où je ressentirai l'effet physiologique dont j'ai parlé, effet d'ordre inférieur et que la raison peut mépriser, effet violent tout de même ; j'excuserai le jour où le *Requiem* m'aura empoigné.

Car je reconnaissais volontiers, j'ai reconnu déjà qu'il pourrait m'empoigner, exécuté dans d'autres conditions. Je disais simplement : exécuté ailleurs qu'au Victoria-Hall, salle insonore ; M. Tiersot ajoute : exécuté comme Berlioz l'a conçu.

Il a raison. J'avais été mal renseigné. Informations prises, nous n'avons point fait ce qu'on fait à Paris, chez M. Colonne entre autres, où les quatre orchestres figurent ; c'est à Genève même que les parties originales ont été transcrives et copiées pour des instruments autrement groupés que l'a voulu Berlioz, et il y a bien eu mutilation, sinon de l'harmonie, toutes les notes des accords ayant bien été données à leur juste hauteur, mais de l'orchestration, et cela plus encore que ne le croit M. Tiersot. Non seulement les quatre orchestres ont été réduits à deux et les quarante-deux musiciens qui les composent à vingt, mais les instruments ont été changés ; des pistons et des barytons ont remplacé divers cuivres qui manquaient (les trompettes en *si bémol* bas notamment). Ce que dit M. Tiersot de la prépondérance injustifiée des voix sur l'orchestre dans l'exécution genevoise est vrai encore, et j'ai reconnu déjà que, pour cette raison, je n'avais pas pu juger de l'*Offertoire* ; c'est d'autant plus vrai qu'à côté des deux cents voix que Berlioz inscrit dans sa partition, il n'y avait que la moitié des musiciens d'orchestre. A d'autres que moi de dire si M. Tiersot se montre trop sévère. Je comprends son indignation et les Genevois auront beau se faire petits, traiter Genève de ville de province, dans un accès de modestie intéressée, dire que mieux vaut donner une œuvre avec une imperfection relative que de ne pas la donner du tout et la laisser ignorer au public, on pourra toujours se demander si plus de conscience artistique n'eût pas permis de faire mieux, et s'il faut répondre non, les intransigeants n'auront peut-être pas tort d'en rester à leur tout-ou-rien. En donnant une œuvre autrement que l'a voulu son auteur, on risque de la faire juger défavorablement.

L'article que M. Tiersot publie dans la *Revue bleue* présente d'ailleurs un vif intérêt. A côté d'une analyse fort bien faite du *Kyrie* et du *Dies iræ*, qui fait admirablement ressortir toutes les intentions de Berlioz, il contient des détails historiques inédits et fort curieux. On savait déjà par M. Noufflard que l'idée des quatre orchestres de cuivre placés aux quatre points cardinaux est antérieure de six ans au *Requiem* et qu'elle vint à Berlioz à propos d'un oratorio sur le *Dernier jour du monde*, dont il écrivit des fragments.

« Mais il y a mieux. — Je laisse la parole à M. Tiersot. — Non seulement la conception est antérieure, mais la musique même existait dans une autre œuvre et, qui plus est, dans la première œuvre de Berlioz. J'ai fait cette découverte, assurément intéressante, en compulsant les ma-

nuscrits du maître, que possède la bibliothèque du Conservatoire. Là, parmi ses envois de Rome, a été conservé un *Resurrexit* qui n'était autre qu'un fragment de cette messe, signalée dès le début de cet article, que Berlioz écrivit à vingt ans, son premier essai d'apprenti compositeur. Quelle n'a pas été ma surprise quand un jour, feuilletant curieusement ces pages de jeunesse, j'ai, en arrivant au verset : *Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos*, reconnu la musique du *Tuba mirum* ! Sans doute, le dialogue des instruments n'est pas encore définitif ; mais tout ce qu'un orchestre, en 1820, pouvait contenir de trompettes, cors, trombones, même « ophicléides et serpents d'harmonie », est inscrit à la partition, et les parties se renvoient les appels successifs qui, plus tard, seront distribués entre les quatre groupes. Le développement instrumental est écourté, mais le chant des basses soutenu par les roulements des timbales est si bien semblable à celui du *Requiem* que, dans la première édition de cette œuvre, les paroles primitives avaient été conservées, l'*Et iterum* du *Credo* remplaçant le verset *Tuba mirum*, lequel n'a repris sous le même chant sa place légitime que dans les éditions postérieures.

» Cette page a donc une importance capitale, et l'on peut dire qu'elle représente, dans le bagage de Berlioz, l'idée dominante, sinon de toute sa vie, du moins de toute sa jeunesse. »

A propos de l'anecdote célèbre de la tabatière d'Habeneck, M. Tiersot écrit encore :

« J'ai recueilli de nombreux témoignages desquels il résulte qu'Habeneck avait la singulière habitude de priser pendant qu'il conduisait l'orchestre, lorsqu'il voyait tout son monde parfaitement lancé ; on m'a redit, même, qu'aux répétitions du Conservatoire il s'avancait jusqu'àuprès de Tulou, le flûtiste, en lui présentant sa tabatière ouverte, pendant que les violons continuaient à marcher comme un seul homme. Qui donc nous empêche d'en croire Berlioz quand il rapporte qu'Habeneck en fit autant pendant la première audition du *Requiem*? »

Reste à savoir cependant si, selon sa coutume, Berlioz n'a pas dramatisé l'affaire, et si c'est bien au moment critique de l'entrée des cuivres qu'Habeneck se mit à priser.

PAUL MORIAUD.



NEUCHATEL. — *L'Enfance du Christ*, de Berlioz, telle était l'œuvre au programme du 38^{me} concert de la Société *Chorale*.

Il fallait s'y attendre : en sa qualité de grand symphoniste, Berlioz ne pouvait autrement que de donner le premier rôle à l'orchestre. C'est sur ce dernier que se concentre tout l'intérêt de cette trilogie sacrée. Que l'on nous dise que, prise dans son ensemble, l'œuvre n'est point exempte de monotonie, ni de quelques longueurs, cela ne nous étonne point. Le sujet lui-même n'a pas beaucoup de variété et ne présente guère à l'exception de la première partie, des situations vraiment dramatiques; mais nous y trouvons des épisodes délicieux, d'une candeur naïve, d'un charme tout particulier. La seconde partie, la *Fuite en Egypte*, réalise le mieux, grâce à une orchestration délicate et fine, le caractère pastoral et champêtre du sujet. Il faudrait donc pour la rendre avoir à sa disposition un orchestre de premier ordre et c'est ce que malheureusement nous n'arriverons jamais à posséder chez nous ; nous avons surtout en vue le groupe des instruments de bois que Berlioz semble affectionner d'une façon toute particulière : et nos musiciens de l'autre jour ne nous ont pas paru avoir très bien compris le rôle important qu'ils avaient à remplir. Un peu plus de précision dans les entrées, un peu plus de finesse dans l'exécution, en un mot un peu plus d'ensemble avec les cordes, et l'exécution de l'œuvre touchait presque à la perfection. Car cette fois-ci nous avons eu un quatuor de solistes tout à fait remarquable et des chœurs préparés consciencieusement et avec soin, malgré l'ingratitude de leur partie. L'interprétation de M. Warmbrodt de Paris était merveilleuse. Il a dit son rôle avec une simplicité tout à fait en place, en même temps qu'avec une âme et un sentiment parfaits, une diction irréprochable. Le timbre délicat de sa voix de véritable haute-contre aurait dû engager nos instrumentistes à se mettre au même diapason et à greffer leur exécution sur le modèle qu'ils avaient devant eux. M^{me} Léopold Ketten et M. Zbinden de Genève ont été admirables aussi dans leur partie qu'ils ont dite avec une chaleur communicative et déclamée avec une justesse de sentiment très remarquable. Si la voix de la cantatrice cependant pouvait se débarrasser d'un léger, très léger *vibrato* et par là retrouver une pureté absolue, nous l'admirerions sans réserve.

M. Wassermann, baryton de Bâle, n'a pas été cette fois-ci ce qu'il peut être; et cela, croyons-nous, ensuite d'un manque de sûreté qui le for-

çait à s'attacher au texte comme à la musique et paralysait naturellement tout élan de déclamation. Par contre il a fort bien dit son dialogue avec Hérode et là où il chantait seul il était tout à fait lui-même : un chanteur musicien et doué d'une voix au timbre des plus agréables.

Quand on considère la facture des chœurs, on est obligé de constater que dans cette partie Berlioz ne se montre pas à la même hauteur que dans l'instrumentation. De là ce rôle ingrat qu'ils semblent remplir. Et pourtant ils sont pleins d'effets ! et ces effets portent. Le chœur final avec ses «amen» en *pppp* (c'est à ne plus ouvrir la bouche !) est saisissant ; l'*Adieu des Bergers à la Sainte Famille* est une perle. Peut-on écrire quelque chose de plus candide, de plus suave et d'un caractère pastoral plus nettement défini ? Des devins peuvent se permettre à la rigueur de ne pas chanter très juste, mais on ne peut accepter de voix d'anges qu'elles entonnent un *Alleluia* avec un manque absolu de sûreté ; c'est du plus fâcheux effet. Ce fut du reste là le seul point faible de nos voix de soprano et d'alto.

L'exécution de l'œuvre dans son ensemble a fait la meilleure impression. Il faut dire aussi que, sous la direction de M. Edm. Röthlisberger, la Société *Chorale* avait travaillé de manière à obtenir un résultat tout à fait bon et que rien, dans le choix des solistes n'avait été épargné pour assurer à ce concert le succès qu'il a remporté. Cette audition peut être comptée au nombre de celles qui font honneur à notre ville.

A. Q.-A.



NOUVELLES DIVERSES

GENÈVE. — La première audition de musique sacrée, donnée par le Chœur mixte de Notre-Dame et que nous avions annoncée pour le mercredi 8 mai, a dû être renvoyée au samedi 18 mai, à huit heures et demie du soir. On y entendra, entre autres, un motet de Vittoria, *O quam gloriosum est regnum*, et une Messe de Rheinberger pour chœur et orgue.

— Les concerts d'été que donne chaque année l'organiste de la Cathédrale, M. Otto Barblan, auront lieu comme par le passé tous les lundis, mercredis et samedis ; ils commenceront dans la première quinzaine de juin.

— On nous demande pourquoi la *Gazette mu-*