

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 1 (1907-1908)
Heft: 10

Rubrik: Lettre de Munich

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: 19.02.2026

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

◆◆◆ LETTRE DE MUNICH ◆◆◆

A propos d'une reprise des « *Troyens* » de Berlioz.

Il est curieux de constater que si Berlioz a trouvé en France de passionnés admirateurs de la *Damnation de Faust*^{*}, de l'*Enfance du Christ*, du *Requiem*, ainsi que de ses œuvres purement orchestrales, l'Allemagne par contre cherche à faire revivre tout particulièrement les œuvres de théâtre du maître. C'est en effet Baden-Baden qui, en 1862, donna la première représentation de *Béatrice et Bénédict*, et Weimar suivit en 1863.

Les Troyens, que Berlioz avait vainement offerts à l'opéra de Paris, furent cependant montés au Théâtre Lyrique sous la direction de Carvalho, mais à la condition que toute la première partie de l'ouvrage, la *Prise de Troie*, fût purement et simplement remplacée par un prologue, que le malheureux compositeur fut forcé d'accorder pour ainsi dire au début des *Troyens*. Après 21 représentations d'un succès qui semblait cependant devoir être durable, l'ouvrage disparut de l'affiche, et malgré les coupures pratiquées dans sa partition, Berlioz n'entendit jamais son œuvre sous sa forme intégrale.

Ce ne fut qu'en décembre 1890 que Félix Mottl, le génial interprète de Berlioz, ressuscita au théâtre de Carlsruhe cette dernière œuvre scénique du maître français dans son entier. Depuis lors plusieurs scènes allemandes ont suivi l'exemple, et Munich a monté *Béatrice et Bénédict*, *Benvenuto Cellini* et *Les Troyens* à diverses reprises.

Berlioz, comme on le sait, a fait son texte lui-même, et il est intéressant de constater dans ses « lettres intimes » avec quel enthousiasme et quelle conviction il parle de son poème et de sa partition :

« Enfin c'est fait ! » mande-t-il à son ami Ferrand, « j'ai écrit cela avec une passion que vous concevez parfaitement, vous qui admirez aussi la grande inspiration virgilienne ». (Son œuvre est en effet dédiée au « Divo Virgilio ».)

Et quelques jours plus tard, dans une lettre de novembre 1858, adressée au même ami :

« Oh ! que je voudrais, s'écrie-t-il, vous lire et vous chanter mes *Troyens*. Il y a là des choses bien curieuses, ce me semble. »

Curieuse, elle l'est en effet cette partition : un sujet antique, emprunté à l'*Eneïde*, traité à un point de vue romantique et shakespearien par un compositeur moderne ! Il y a là de quoi expliquer les contrastes vraiment surprenants qui surgissent à chaque pas dans cette œuvre énorme, où l'on sent perpétuellement le métal en fusion, l'inspiration essentiellement romantique du musicien, coulés un peu malgré eux dans la forme classique qu'il voulait leur imposer, la partie vocale visant ostensiblement à se rapprocher, comme lignes, de celle de Glück, tandis que l'accompagnement orchestral s'en éloigne presque partout.

Sans pouvoir songer à faire ici une analyse musicale des *Troyens*, ce qui dépasserait de beaucoup les limites de cet article, je voudrais passer rapide-

* Je crois que la mise à la scène de la *Damnation de Faust* est une erreur. L'essai que l'on en fit dernièrement en est une preuve éclatante. Je ne la compte donc pas au nombre des œuvres de théâtre de Berlioz.

ment en revue les points les plus saillants de cette partition que l'on a rarement l'occasion d'entendre.

L'Opéra de Munich donne l'ouvrage complet de Berlioz en deux soirées : la première comprend *la Prise de Troye*, la seconde *Les Troyens à Carthage*. Je n'ai malheureusement pu assister qu'à la seconde partie. Elle est, du reste, au point de vue scénique, très supérieure à l'autre. L'ouvrage, monté avec le plus grand soin par Mottl, est à mon humble avis très inégal comme valeur musicale. Comme c'est le cas dans presque toutes les partitions de Berlioz, le sublime y côtoie souvent la vulgarité, et l'on a peine à concevoir comment d'un même cerveau ont pu éclore des passages entiers dont le niveau artistique s'élève à peine au-dessus des choses les plus ordinaires d'un Meyerbeer, et le pur chef-d'œuvre qu'est la 3^{me} scène du V^{me} acte des *Troyens*.

Après une ouverture d'une ampleur de contours remarquable et d'une structure bien nettement définie, le personnage de Didon nous apparaît ce qu'il restera d'un bout à l'autre de l'ouvrage, empreint de grandeur et de noblesse. Les paroles qu'elle adresse au peuple mérireraient de la part de celui-ci des réponses moins ordinaires, et l'on dirait que ces Carthaginois n'oublient pas un instant qu'ils sont des choristes de théâtre, ceci au point de vue *musical*, bien entendu. Soudain Berlioz redevient original, et le défilé des matelots et des agriculteurs venant recevoir des mains de la reine les récompenses à leurs travaux, contient des trouvailles d'orchestration et de rythme d'une grande finesse ; l'inspiration en est très fraîche. Le duo entre Didon et sa sœur Anna n'est pas, ce me semble, une des meilleures choses de la partition : il est plutôt languissant, et, à part quelques belles répliques de Didon, un peu incloore. L'arrivée de Narbal, les cris du chœur appelant aux armes dans le lointain, et enfin l'entrée d'Enée donnent une grande animation vers la fin de l'acte, et le final est d'une très belle sonorité.

Le second acte s'ouvre sur les jardins de Didon, au bord de la mer. Ce site ravissant, fait pour la rêverie et l'amour des deux héros, est, si j'ose m'exprimer ainsi, souillé tout d'abord par les ébats plus ou moins grotesques d'un ballet d'esclaves nubiennes ! Ballet imposé alors, je le pense, au pauvre compositeur, tant on a l'impression qu'il a écrit n'importe quoi pour régler approximativement les pirouettes de ces demoiselles ! Et dire que nous en sommes exactement au même point aujourd'hui, et que dans tel institut musical que bien vous connaissez, il n'y a pas de salut pour le compositeur, s'il ne trouve moyen, au mépris de toute pudeur artistique, d'encaisser un ballet quelconque dans une action qui n'en comporte point. (On m'a prétendu, mais je ne l'ai pas vu, que l'opéra de Paris, pour ne pas le nommer, avait fait apparaître pendant le « Waldweben » de *Siegfried*, quelques aimables « esprits des bois » au héros assoupi ! !) Mais passons.

Après cette impression d'autant plus pénible que Didon nous avoue ouvertement ne prendre aucun plaisir à ce genre de divertissement (sur quoi l'on évacue instantanément le terrain), nous arrivons enfin au très beau duo entre Enée et elle. Là, Berlioz est dans son élément : les voix se marient de façon exquise à une trame orchestrale si fine qu'on la dirait transparente comme les vaguelettes de la mer où se jouent des rayons de lune. Une impression de paix et de repos d'une poésie intense règne dans cette page merveilleuse ; la voix des héros se perd dans la nuit, sur les appels lointains d'un chœur invisible : « Italie, Italie ! » C'est vraiment grandiose !

Il est difficile, après une impression d'art aussi élevé, de s'intéresser à la scène fantasmagorique qui fait suite à un petit duo entre Anna et Narbal. Berlioz nous transporte dans une forêt avoisinant Carthage. Faunes, satyres et

nymphes jouent autour d'une grotte où Didon, sous forme de Diane chasseresse, vient abriter ses amours avec Enée. Il y a de tout dans cette scène : cours d'eaux, bruits de cascades, orage, coups de foudre. Au milieu de tout cela, une sorte de chasse infernale rappelant celle du *Freischütz*. A noter cependant de curieux appels de cors. Et cette bacchanale évoluant autour de la grotte, sorte de cabinet particulier dont les occupants ont l'air de se morfondre en attendant la chute du rideau, n'a rien de très artistique et ne fait aucunement avancer l'action.

Le délicieux chant de matelot qui ouvre l'acte IV est une des perles de la partition. Dans ses « lettres intimes », le compositeur l'a bien senti lui-même quand il dit : « La passion surabonde dans la partition des *Troyens*... le jeune matelot phrygien qui, bercé au haut du mât d'un navire dans le port de Cartage, pleure le

Vallon sonore
Où, dès l'aurore,
Il s'en allait chantant...

est en proie à la nostalgie la plus prononcée ; il regrette avec passion les grands bois du mont Didyme ... Il aime. »

Oui, il aime, ce jeune homme, et dit ses regrets de la patrie et son amour avec une simplicité touchante. Ce passage m'a rappelé de loin par sa naïveté si fine le « Repos de la sainte famille » dans *l'Enfance du Christ*, quoiqu'il n'y ait du reste aucun rapport musical entre ces deux inspirations.

La scène entre les deux sentinelles échangeant dans la nuit leurs impressions sur les femmes et la vie du pays, est absolument shakespeareenne comme texte ; très amusante comme rythme et comme musique, elle fait penser à certains passages de la *Damnation de Faust*, alors qu'ensevelis dans un Bierkeller, les étudiants allemands s'esbaudissent à l'ouïe des chansons de Brander.

Très caractéristique également, la lutte entre Enée et les esprits qui lui enjoignent de quitter Carthage au plus vite. Berlioz nous le dit : ses « morts » eux-mêmes ont un accent triste qui semble appartenir encore un peu à la vie. Et de fait, il y a dans l'apparition des ombres de Priam, de Cassandre et d'Hector, des effets d'orchestre très remarquables, effets de lointain, de sur-naturel, quelque chose de terrible et de souffrant tout à la fois.

Suivent les adieux déchirants de Didon à Enée ; les accents de la reine abandonnée et trahie se transforment finalement en une malédiction terrible contre le héros et les dieux latins. Ces cris de douleur sont empreints d'une majestueuse grandeur.

Le grand tableau du cinquième acte vaut, à lui tout seul, les quatre actes précédents. C'est le point culminant de la partition, et là encore Berlioz a le sentiment très net d'avoir créé un chef d'œuvre :

« J'aimerais mieux, dit-il, recevoir dans la poitrine dix coups d'un ignoble couteau de cuisine que d'entendre massacrer le dernier monologue de la reine de Carthage ... »

Je vais mourir... »

En effet cette scène où Didon fait ses adieux à la vie est d'une beauté suprême : comme simplicité des moyens employés, harmonie admirable entre le chant et l'accompagnement, déclamation, expression de douleur profonde allant de la rage à la soumission, comme grandeur de sentiments, c'est un chef-d'œuvre.

Le rôle de Didon est confié ici à M^{me} Fassbænder. Ah ! la grande et belle artiste ! Belle non seulement par sa voix merveilleuse, mais encore par

le caractère qu'elle a su donner au personnage : gestes, attitudes, tout est grand, noble et profondément artistique chez elle.

Oui, cette scène des *Troyens*, à elle seule, suffirait à classer Berlioz au rang des génies de la musique, et interprétée comme elle le fut ici, on se prenait à oublier les très réelles médiocrités que contient ce gros ouvrage, pour ne plus se laisser aller qu'à l'impression de grandeur colossale produite par ce sublime monologue de Didon.

Hélas ! pourquoi Berlioz n'a-t-il pas terminé là sa partition ?

Aussi j'aime mieux ne pas vous parler du dernier tableau, la mort de la reine sur le bûcher. Il ne vaut vraiment pas la peine, et l'on sent que le compositeur était à bout d'idées en l'écrivant. Après cinq actes, on doit être indulgent !

L'orchestre, sous la direction de Mottl, a été merveilleux comme phrasé, comme fini et nuances. A côté de M^{me} Fassbænder, il est juste de citer M. J. Buysson, qui a vaillelement tenu le rôle difficile d'Enée. On sait la tessiture extrêmement élevée dans laquelle Berlioz a écrit la partie de ténor du duo d'amour au deuxième acte. L'artiste si consciencieux et fin qu'est M. Buysson s'en est tiré à merveille.

PIERRE MAURICE.

LA VIE MUSICALE publierà dans son prochain numéro une
„Lettre de Londres“, de M. Gustave Ferrari.

VOIX ENSEVELIES

Une intéressante cérémonie a eu lieu récemment dans les caves de l'Opéra. Des disques de gramophone des plus illustres chanteurs contemporains ont été disposés de manière à n'être pas en contact immédiat les uns avec les autres. Les disques ayant été établis avec des matières résineuses, pour que trop de sécheresse ne leur nuise pas, on a décidé d'exercer sur eux un séjour prolongé dans les caves de l'Opéra ; la privation de lumière et d'air contribuera au bon état de leur conservation. Entre deux piliers un mur a donc été construit, et, dans l'intervalle, des casiers métalliques ont été disposés de manière à recevoir les caisses de disques, à mesure qu'elles parviendront. Lorsqu'un progrès aura été réalisé, le témoignage en sera apporté dans les caveaux et les armoires se garniront, afin d'aboutir à ces deux résultats pour nos descendants :

1^o Montrer quel était l'un des aspects de la musique du vingtième siècle, ce que chantaient et comment chantaient les principaux artistes de l'Opéra ;

2^o Montrer quelle aura été la marche ascendante d'une des inventions les plus géniales de ce temps, en en suivant, pour ainsi dire, pas à pas, les progrès pendant une centaine d'années.

Il est entendu que les caisses de disques ne devront être ouvertes qu'au bout d'un siècle. Un parchemin spécial donne la liste détaillée des morceaux contenus dans les caisses et toutes les indications nécessaires pour mettre en mouvement la machine et ses accessoires, car au cours d'un si long espace de temps bien des détails se seront forcément modifiés, et il importe que les ouvriers d'alors, munis des outils nouveaux, ne soient pas embarrassés pour manier ceux que l'âge aura plus ou moins démodés. Cette liste est la suivante :

Tamagno, Caruso, Scotti, Plançon, Battistini, de Lucia, M^{me} Huguet, M^{me} Patti, M^{me} Melba, M^{me} Schumann-Heink, M^{me} Boninsegna, M^{me} Calvé, Kubelik, M^{me} Mérentié, M^{me} Auguez de Montalant, M^{me} Lindsay, M. Affre, M. Renaud, M. Noté, M. Beyle, M. Dufranne, M. Pugno, M^{me} Selma Kurz, M^{me} Korsoff.