

Dans notre premier article sur la saison musicale qui vient de finir, nous avons parlé de la musique lyrique; nous allons passer en revue les concerts. Cette seconde partie est d'autant plus intéressante pour nous que la musique y occupe dignement sa place. Ainsi, après avoir fait la part du public, faisons celle de l'artiste.

Jamais année plus féconde en concerts de toute espèce. Parmi les pianistes, le célèbre John Field, M. Kalkbrenner, au Conservatoire et dans les salons de M. Pape; MM. Liszt, Chopin, Herz, au Vauxhall; M. Bertini, chez M. Pleyel, nous ont successivement charmés par leur exécution, tantôt naïve et coquette, fougueuse et brillante, inspirée et majestueuse. Parmi les violonistes, deux jeunes artistes belges, MM. Robberechtz et Haumann; l'un, déjà connu, a consolidé sa réputation; l'autre, doué des qualités les plus puissantes, a trouvé le moyen d'étonner des auditeurs que la prodigieuse exécution de Paganini a rendus si difficiles. Ce dernier, dans un concert unique donné à l'Opéra, a su forcer le public à oublier le sentiment d'égoïsme et de dureté avec lequel il a refusé aux artistes anglais l'aumône d'un coup d'archet. Parmi les chanteurs, Mme Manuel-Garcia, Mlle Bordogni, Mlle Dabdeillhe particulièrement, MM. Richelmi et Just-Géraldi ont donné de belles espérances. Comme compositeurs, M. Berlioz a mis le sceau à sa réputation par sa symphonie fantastique, drame instrumental dont il n'existait pas de modèle, par son *Monologue* et par son ouverture des *Franco-Juges*; M. Hippolyte Monpou s'est fait avantageusement connaître par sa ballade de *Lenore*, dans laquelle, à défaut de plan et de suite, on trouve de la vigueur, de fortes images et une verve consciencieuse, et M. Reber a donné les plus belles espérances, par diverses œuvres de musique instrumentale et de musique religieuse, exécutées dans quelques salons d'artistes.

La Société des concerts a continué à rendre hommage au grand homme qu'elle a adopté. La symphonie *pastorale*, *l'héroïque*, les symphonies en *la*, en *ré*, en *si bémol*, en *ut mineur*, la troisième de M. Onslow, avec les ouvertures d'*Euriante* [*Euryanthe*], du *Roi des Génies* de Weber, de *la Fiancée du Brigand* de Ries, de *Rob-Roy*, de M. Berlioz, du *Diable à Séville* de M. Gomis, de *Coriolan*, d'*Egmont* de Beethoven, et des fragmens des quatuors de Beethoven, exécutés par tous les violons de l'orchestre: tels sont les principaux morceaux que les artistes du Conservatoire nous ont fait entendre dans leurs cinq premières séances. Toujours même grandeur, même fougue, même délicatesse d'exécution; toujours mêmes transports d'enthousiasme, même attention religieuse de la part du public. On sent que c'est là le sanctuaire de l'art. L'attitude de l'auditoire y est grave comme l'allure de l'artiste. Ce n'est pas seulement une jouissance momentanée, l'attrait de la musique, qui amène là cette foule; c'est encore une pensée d'avenir, un instinct de développement. Elle entrevoit dans Beethoven et dans Weber les deux grands types de la régénération musicale qui se prépare. Et c'est pourquoi le Conservatoire et les concerts nous ont fourni, beaucoup plus que les compositions lyriques, les considérations auxquelles nous nous sommes livrés dans les divers articles que nous avons publiés pendant le cours de la saison musicale.

Les lecteurs qui ont bien voulu suivre avec quelque attention nos comptes rendus des concerts du Conservatoire de cette année, ont pu remarquer avec quel soin nous avons examiné chacune de ces séances, et surtout l'esprit de scrupuleuse investigation que nous avons apporté dans nos analyses des symphonies de Beethoven, étude importante à laquelle personne en France ne s'était livré. Toutefois, nous réparerons ici une omission qu'on doit attribuer plutôt aux circonstances qu'à nous-même. Ayant passé sous silence le dernier concert du Conservatoire, dans lequel on a exécuté la symphonie en *ut mineur*, nous allons dire un mot de cette prodigieuse conception et comme quelques personnes ont accusé l'auteur de cet article de chercher dans la musique instrumentale des images et des effets fantastiques plutôt que des accords et des notes; comme on lui a reproché de substituer les caprices de sa propre imagination à la pensée réelle du compositeur, et cela avec autant de raison, ce nous semble, qu'on prétendrait exiger d'un amateur d'architecture qu'il comptât les pierres d'un édifice au lieu d'étudier son expression symbolique et poétique dans ses formes ailées ou imposantes, délicates ou majestueuses, nous emprunterons à Hoffmann son analyse de cette même symphonie en *ut mineur*. Ce morceau, que nous allons essayer de traduire, ne fait point partie des livraisons déjà parues des œuvres de cet écrivain original. Espérons que son élégant traducteur, M. Loève-Weimar ne nous la fera pas attendre.

«Comme cette merveilleuse composition, dit Hoffmann, transporte l'auditeur, par une gradation sublime, dans la plus haute région de l'empire de l'infini! Rien de plus simple que l'idée principale du premier *allegro* qui repose seulement sur deux mesures et d'abord à l'unisson, sans même déterminer le ton à l'auditeur. Le thème mélodieux qui suit fait ressortir davantage le caractère de désir inquiet et d'angoisse vague qui domine dans cette œuvre. Le cœur tourmenté et suffoqué par un pressentiment d'anéantissement, semble vouloir à toute force se faire jour par des accens contrastés, et bientôt une forme aimable brille et vient éclairer cette nuit profonde et pleine d'horreur. Comme il est simple, je le répète, ce motif que le maître donne pour base à sa composition, et surtout comme toutes les phrases accidentelles ou intermédiaires, grâce à leurs rapports rythmiques, se disposent merveilleusement sous sa main, et relèvent de plus en plus le caractère de l'*allegro*, que le motif principal ne faisait qu'indiquer! Toutes les phrases sont courtes, consistant seulement en deux ou trois mesures, et sont partagées dans une opposition continuelle des instrumens à vent et des instrumens à cordes. On pourrait penser que de semblables élémens ne sauraient produire que des choses morcelées et incompréhensibles; mais c'est au contraire cet arrangement du plan total, aussi bien que cette constante succession de phrases et d'accords répétés qui porte à son comble le sentiment d'un désir ardent et indicible. D'où il suit que si l'emploi du contrepoint témoigne de profondes études de l'art, de même aussi les parenthèses, les allusions perpétuelles à l'idée principale prouvent combien le grand maître a embrassé et pénétré son œuvre dans toute son étendue et jusque dans ses recoins les plus intimes. — Le suave thème de l'andante en *la bémol* ne résonne-t-il pas comme une voix gracieuse des esprits qui remplit le cœur d'espérance et de consolation?

Mais ici reparaît le génie formidable qui a saisi et tourmenté notre âme dans l'allegro menaçant à chaque instant du milieu d'un nuage orageux dans lequel il s'est caché, et les formes aimables qui nous environnent s'enfuient rapidement devant ses éclairs. — Que pourrais-je dire du menuet? — Entendez ces modulations originales, cette résolution sur l'accord de dominante attaquée par la basse comme la tonique du thème suivant; voyez aussi ce même thème s'agrandir toujours sur quelques mesures! Ce désir, plein d'inquiétude, inexprimable, ce pressentiment d'un empire idéal, dans lequel ce grand maître commande, ne vous saisit-il pas de nouveau? Mais, semblable à un rayon éblouissant du soleil, le thème pompeux de la marche finale éclate, et est salué par les acclamations de joie de tout l'orchestre. Quel merveilleux entortillement de contrepoint vient ici concourir à l'effet total! Il se peut que le vulgaire ne voie dans ces sublimes accens que des caprices du génie, mais l'âme de chaque auditeur sensible sera certainement // 2 // saisie profondément par ce sentiment de désir infini, et cela jusqu'au dernier accord; et même lorsqu'il a cessé, l'auditeur ne peut sortir de ce monde merveilleux des esprits où l'enveloppent la douleur et le plaisir revêtus de formes musicales. La contexture intérieure de ces phrases, leur déduction, leur instrumentation, la manière dont elles se lient les unes aux autres, tout cela concourt au même but. Mais c'est surtout l'affinité de ces divers motifs qui produit l'unité et qui peut seule fixer l'auditeur sur une même pensée. L'on croit souvent saisir cette affinité à la jonction de deux traits, ou lorsqu'on découvre une basse commune à deux différentes phrases. Mais il existe une affinité plus profonde et qui ne se fait pas sentir de la même sorte; c'est celle qui est la parole de l'esprit à l'esprit, et c'est justement celle qui règne entre l'allegro et le menuet, et qui caractérise si magnifiquement le génie ordonnateur du grand maître.»

Nous avons nommé toutes les symphonies exécutées cette année au Conservatoire de Musique. La première en *ut majeur*, la huitième en *fa*, la neuvième en *ré mineur* composée pour chœur et orchestre n'ont pu trouver place sur le programme de ces séances. La symphonie avec chœur est jusqu'ici le point culminant de l'art. Il est à regretter que M. Habeneck ait négligé de nous la faire entendre; ce qu'il aurait dû faire, au lieu de nous donner deux fois la symphonie pastorale, œuvre sublime, mais la plus connue de toutes. Nous nous étonnons que M. Habeneck n'ait pas eu l'idée de terminer ses concerts par cette production gigantesque. Aurait-il reculé devant l'imparfaite exécution des chœurs? ou bien, se serait-il défié de l'intelligence de son public? C'est en répétant de telles œuvres qu'on fait l'éducation du public, et qu'on l'initie peu à peu aux plus hautes inspirations du génie, comme le prouvent les autres symphonies incomprises d'abord, et qui excitent aujourd'hui un enthousiasme universel.

Un quintette écrit avec beaucoup de talent par M. Strunz, pour trois cornets et deux cors, nous a fait connaître les résultats brillants qu'on peut obtenir au moyen des pistons. Nous doutons que ces résultats soient d'un avantage réel dans l'orchestre: le cor surtout perdrait de cette expression timide et vierge qui lui donne tant de charme, et, en voulant trop multiplier les ressources de l'instrumentation, on risquerait d'en faire une chose

triviale, comme une coquette qui perd un attrait réel et naïf pour chaque atour qu'elle se donne. Mais dans le concerto, le système des pistons est d'un avantage incontestable. M. Meifred, à qui l'on doit cet heureux perfectionnement, vient d'être nommé professeur de cor au Conservatoire. Cet habile artiste était bien digne d'une telle récompense après tant d'années de soins et de travaux. Nous devons ajouter que les instrumens dont les exécutans du quintette de M. Strunz s'étaient servis, sortaient des ateliers de M. Halary, rue Mazarine.

Les concerts historiques de M. Fétis et les séances de M. Choron au Théâtre-Italien, ont été un véritable événement musical qui, à raison des questions théoriques qu'il soulève, mérite d'être envisagé à part. Nous avons déjà traité quelques-unes de ces questions; nous viendrons aux autres lorsqu'il s'agira d'en faire l'application.

LA QUOTIDIENNE, 22 juin 1833, pp. 1–2.

Journal Title: LA QUOTIDIENNE
Journal Subtitle: None
Day of Week: samedi
Calendar Date: 22 JUIN 1833
Printed Date Correct: Yes
Volume Number: 173
Pagination: 1 à 2
Title of Article: REVUE DE LA SAISON MUSICALE. (*Deuxième partie.*)
Subtitle of Article: MUSIQUE INSTRUMENTALE.
Signature: J. D'O.....
Pseudonym: None
Author: Joseph d'Ortigue
Layout: Front-page feuilleton
Cross-reference: 'Revue de la saison musicale', *La Quotidienne*, 14 juin 1833, p. 1.