

Nous avons essayé de faire connaître l'idée principale des deux symphonies, *la Pastorale* et *l'Héroïque*, exécutées aux deux premières séances du Conservatoire. Cette idée, nous avons tâché de la saisir dans ses développemens et jusque dans cette variété de scènes, d'épisodes et d'incidens dont le musicien enrichit son poétique drame. Dans la septième symphonie, celle en *la*, qui a ouvert le concert de dimanche dernier, Beethoven s'est proposé un plan tout différent. Cet ouvrage n'est pas, comme les autres, composé sous une seule et grande inspiration. C'est une œuvre de pure imagination. La marche du compositeur est ici libre et capricieuse. Chacune des quatre parties de la symphonie se détache des autres auxquelles elle n'est pas liée par un sens logique et rigoureux. Ce n'est point un drame en quatre actes, mais en quatre tableaux qui diffèrent entre eux de genre et de caractère. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer entre elles les impressions particulières que nous laissent ces divers morceaux. L'introduction et le premier allegro, l'andante, le scherzo, le finale ne nous transportent-ils pas successivement dans un monde inconnu, dans une région nouvelle, et cela par surprise, par enchantement, sans transition et sans plan arrêté? Tel est le génie. Tantôt c'est tout un ordre d'idées, tout un ensemble de réalités qu'il déroule à notre esprit; sa marche est sinon tracée d'avance, du moins indiquée de distance en distance par des jalons correspondans au point de départ et qui affermissent la direction de sa course. Tantôt il quitte la terre, s'élançe d'un bond dans l'espace, et poursuit son rêve poétique à travers ces mondes fantastiques que son imagination conçoit et qu'elle crée au moyen de l'art, ce magique instrument. C'est sous ce dernier aspect qu'il faut considérer la symphonie en *la*. Si une pensée mère et une ne plane pas sur tout l'ensemble de cette merveilleuse composition; si on n'y rencontre pas d'un bout à l'autre cette couleur méditative, ce caractère d'imposante grandeur que nous avons observés dans les ouvrages déjà signalés, et que nous aurons l'occasion de remarquer dans la symphonie en *ut mineur*, et dans la plus gigantesque de toutes, la *symphonie avec chœurs*, il est vrai de dire, pourtant, que ce que Beethoven a fait ailleurs pour chacune de ces épopées, il l'a fait ici pour chacun des morceaux de la symphonie, en sorte que tous, pris isolément, forment un tout parfait, une création à part, variée et complétée par les détails qui, pareils aux rouages d'une machine, se meuvent d'après une loi générale et pivotent autour d'un point fixe. C'est pour cela même qu'il y a dans cette symphonie plus d'images, de tableaux, de ces effets soudains, et de cette étonnante magie qui ont fait de Beethoven, considéré comme artiste, un être surnaturel.

L'introduction, d'un style d'abord gracieux, puis sévère, puis enfin qui prend un caractère terrible et solennel, est coupée par une mélodie en *fa* pleine de charme, de mélancolie et de suavité. Le *mi* dominante vient mugir sous l'archet des contrebasses; il est répété à l'aigu par les flutes, avec un accent plaintif et comme par hésitation. Les premières le disputent un instant aux secondes, pour le leur abandonner tout à fait. Les flûtes alors s'en emparent, et le font bondir sur un rythme gai et sautillant. Bientôt l'accord parfait s'établit et

s'échelonne aux instruments à vent, qui entrent à leur tour, suivant l'ordre de leurs fonctions. Les violons commencent ensuite le motif à six-huit, motif que le compositeur n'abandonne plus; il le scande, il le démembré, il le déjoint, pour le reconstruire pièce à pièce, pour le présenter sous toutes faces, les unes obscures, les autres brillantes, les autres dans les demi-teintes, comme les formes du kaléidoscope. Il le rapetisse, il l'amincit, il le grossit tour à tour: vous croyez voir une baguette légère et flexible aux mains de l'enchanteur. Regardez bien, c'est une massue. Ce n'est pas tout. Quand cet être fantastique a assez folâtré, le voilà qui s'assoupit, qui s'endort, qui rêve comme ferait un géant. On entend un ronflement de basses, qui s'accroît peu à peu et qui finit par toutes les convulsions du délire et du cauchemar.

L'imagination du poète ne connaît ni limites de temps ni limites de lieux. A lui les siècles, à lui les espaces, l'infini à lui. Beethoven se réveille dans le moyen âge. Les cors et les bassons soutiennent un accord dont l'effet a quelque chose de religieux. Ce n'est point un accord parfait proprement dit, c'est un renversement de cet accord, la *sixte et quarte*, ce qui est important à remarquer pour le résultat. Tout à coup les violoncelles et les basses murmurent un rythme antique; c'est la mesure ou la coupe d'un verset d'hymne ou de prose. La procession se met en marche. Ce n'est encore qu'une psalmodie grave, éloignée et mesurée. La procession avance autour de la nef circulaire; à chaque pas elle s'augmente de la foule des fidèles qui se joignent aux lévites et aux prêtres. Les voûtes sonores du temple retentissent bientôt des mille voix de la multitude. Mais un second chant vient alterner avec le premier chœur. A la suite des chantres et du chapitre s'est formé un groupe de vierges. Le majeur succède au mineur; c'est une mélodie suave, céleste, c'est un concert de voix angéliques dont les molles modulations se prolongent en flots harmonieux, et qui est toujours soutenu par le rythme de la marche processionnelle. Cependant cette marche est troublée un instant, le cortège semble se séparer. Deux coups de tymballes se font entendre; ce signal est répété aux deux extrémités de la foule, et tout rentre dans l'ordre. Le premier motif de l'hymne reparait, mais avec des développemens plus riches; le chœur des vierges lui succède encore. La procession vient de rentrer dans le sanctuaire, des chœurs nouveaux d'hommes, de femmes, d'enfans se forment et se répondent les uns aux autres. Cette disposition de l'orchestre est merveilleuse de génie et d'art; ce sont les clarinettes et les flûtes, les haut-bois et les bassons, les cors ensuite qui se partagent les fragmens de la mélodie primitive, tandis que le pizzicato des instrumens à cordes termine la phrase et marque le rythme. La phrase finale respire une mélodie pleine d'onction, et la pédale de la trompette en *la* produit un frémissent qui ajoute encore à cette expression pathétique. Les chants cessent, et l'hymne se termine par l'accord solennel qui l'a commencé.

L'effet de ce morceau est impossible à décrire. Dans le recueillement et l'espèce d'extase où vous plonge cette musique, vous vous croyez transporté à ces temps où les chrétiens de la primitive église célébraient leurs cérémonies dans les catacombes. Je voudrais, pour mon compte, entendre cet andante exécuté par un orchestre invisible dans une magnifique église gothique, afin que mon imagination et mes sens fussent

frappés de souvenirs et d'impressions analogues. Après une semblable excursion dans le passé, rentrez dans le siècle, et défendez-vous, si vous le pouvez, de cette profonde compassion et de ces colères involontaires qui vous prennent à la vue des productions déjà surannées des artistes contemporains, et du mépris qu'ils professent pour les inspirations des âges écoulés! Tant il est vrai que notre époque, prise en masse, est vieille et usée entre toutes les époques; et que le moyen âge, confronté avec elle, a encore un air de jeunesse!

Après cet épisode, ce poème, cette prière, il fallait nécessairement captiver l'attention par un contraste frappant. C'est ce qu'a fait Beethoven dans le scherzo. Il nous emporte dans sa course, ou plutôt dans son vol magique, à travers une région de délices et d'enchantements, où l'on rencontre toute sorte d'oppositions, toute sorte d'accidens, puis il s'arrête pour nous charmer l'oreille par des accents pleins d'enthousiasme, dont chacun des contours sont tellement arrondis et si naïfs qu'on les prendrait pour un // 2 // ranz de vaches. C'est le trio. L'impression de ce morceau est inexprimable. Quel élan! quelle grandeur! quelle suavité! Voilà de ces mélodies qui respirent je ne sais quel amour de la patrie, je ne sais quel parfum de la nature. Le poète se plaît à prolonger ce ravissement, il ralentit la mesure. Ecoutez d'abord cet appel des instrumens à vent sous la tenue des violons, qui se balancent mollement du *sol* dièze au *la* aigu; puis ces tierces amoureuses des bassons, qui se nouent et se dénouent en riches périodes au-dessus de la pédale rauque du second cor, et enfin, cet effet d'orgue, ces accords prolongés, cette harmonie toujours égale et soutenue, jusqu'à ce que le dernier de ces accords signale le retour au premier motif. Vous revenez au point de départ, vous parcourez encore les mêmes sites, les mêmes tableaux; le ranz des vaches vous ravit une seconde fois. Mais, à la troisième. le musicien, après vous avoir rappelé les deux premières mesures du trio, rentre brusquement du ton de *ré* dans le ton de *fa*, et vous laisse sur ce souvenir délicieux.

Le finale réunit tous les genres. C'est d'abord un motif d'une piquante originalité, d'une ironie vive et mordante. Bientôt le géant apparaît dans ce trait en tierces, que les violons attaquent en *tremolo*, et il poursuit sa marche immense dans un pays de merveilles; c'est léger, c'est grandiose, c'est moqueur, c'est infernal. Il y a un moment, au commencement de la seconde reprise de ce morceau, où l'on pourrait se faire cette demande de M. Hugo: *Où sommes-nous donc? sommes-nous chez le Diable?* Au porte-voix aigu des violons succède la réponse de la contre-basse béante; ensuite c'est une désolation, un désespoir, qui finit par s'exhaler en rires frénétiques.

Une observation: A peu près vers la 42^e mesure de ce finale, (n'ayant pas la partition sous les yeux, je suis forcé de m'en rapporter à mes souvenirs), les violons montent de la tonique à la dominante par un *gruppetto* de notes intermédiaires. Suivant les habitudes de l'école, la réponse doit s'opérer à la basse, de la dominante à la tonique. Il n'est pas un écolier, pas un peut-être de nos professeurs, qui ne s'attende à cela. Eh! bien, le compositeur a supprimé cette réponse. Je me trompe, il ne l'a

employée qu'une seule fois, pour prouver à MM. les professeurs de routine qu'il savait son affaire.

Cette symphonie est un miracle de génie. Partout des idées, des tableaux, des images, de l'inspiration, des effets sublimes, de la poésie. Point de longueurs, point de froid, point de ces momens où l'on pourrait dire que l'Homère musical dort. La séance de dimanche dernier a été jusqu'à présent la plus remarquable, et par le choix des morceaux, et, il faut toujours en revenir là, par cette incomparable et brûlante exécution. L'andante a été redemandé. Il n'a pas été également bien rendu la seconde fois. Cela est presque inévitable: avis au public. Après la symphonie, nous avons entendu successivement *l'Ave verum* de Mozart pour chœur, accompagné du quatuor, prière sublime, harmonie grave et pure, profonde adoration d'une ame qui se brise et s'épanche au pied des tabernacles saints; des fragmens d'un quatuor de Beethoven exécutés par 14 premiers violons, 14 seconds, 10 altos, 10 violoncelles, 6 contrebasses, en tout 54 instrumens. Cette tentative avait obtenu l'an passé un succès complet. Elle a excité dimanche dernier des bravos universels. Je ne crois pas qu'un pareil essai soit praticable ailleurs qu'à Paris. Suave, veloutée dans l'andante, l'exécution a été énergique et véhémence dans la fugue. Loin de manquer de proportions, les quatre parties concertantes se détachent plus pleines, plus arrondies sur la masse d'harmonie. Dans les pianos surtout, la mélodie semble glisser comme le roulis de la vague sur la nappe bleuâtre d'un lac. Le morceau de Haydn, intitulé *Tempête et Calme*, est plein de vigueur et d'énergie. Le compositeur s'y est montré grand musicien et grand peintre. La séance a été dignement terminée par une ouverture en *ut* de Beethoven. Cette ouverture, entendue pour la première fois aux concerts de l'Athénée, avait produit peu d'effet. On doit savoir gré à M. Habeneck d'avoir fait exécuter ce morceau qui, bien qu'il soit écrit dans un style léger, peut figurer dans le nombre des belles compositions du grand artiste.

J'oubliais de parler du concerto de M. Kalkbrenner. Personne plus que moi, je l'assure, n'admire le talent de ce virtuose. Mais, je le demande, que vient faire ce piano à côté d'un semblable orchestre? En pareille circonstance, un pianiste devrait se borner à jouer une fantaisie sans accompagnement; mais lorsque après l'introduction pompeuse et obligée qui précède toujours le solo, on entend les sons grêles, les maigres roulades du piano, on se rappelle involontairement la fable de la montagne qui accouche d'une souris.

L'espace nous manque pour parler du concert donné dans la salle du Vauxhall par M. Liszt et M^{me} Garcia, ainsi que de la soirée de M. Panseron. Nous reviendrons sur ces deux séances en rendant compte de quelques autres solennités musicales.

LA QUOTIDIENNE, 23 mars 1833, pp. 1–2.

Journal Title:	LA QUOTIDIENNE
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	samedi
Calendar Date:	23 MARS 1833
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	82
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	MUSIQUE.
Subtitle of Article:	SOCIÉTÉ DES CONCERTS. — TROISIÈME SÉANCE.
Signature:	J. D'O.....
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None