

La société des concerts est en bonne veine d'œuvres *nouvelles*. Dans sa première séance elle nous a fait connaître l'ouverture du *Roi des génies* [*Oberon*] de Weber. Dans la seconde, elle nous a donné une symphonie de Haydn, en *sol* majeur, œuvre 51, une des six que le compositeur allemand écrivit, vers 1784, sur la demande des artistes qui formaient, à Paris, la société de la Loge Olympique. Cette œuvre, que la plupart de nos amateurs ne connaissent pas, que quelques artistes se rappellent avoir entendu exécuter une fois seulement dans la petite salle de la distribution des prix, ne semble pas, de prime-abord, devoir produire un grand effet au Conservatoire, car, si nous ne nous trompons, elle n'est écrite qu'à neuf parties. On n'y voit figurer ni clarinettes, ni bassons, ni trompettes, ni trombones, ni timbales, ni seconde et troisième flûtes. Il est de fait que la plupart des symphonies de Haydn, plus nombreuses encore que ses quatuors, ne sont guère que des quatuors auxquels il a ajouté deux ou trois parties d'instruments à vent, plutôt pour jeter de la couleur et de la variété sur les mélodies, que pour augmenter la puissance des effets. Beethoven est le premier qui ait divisé la symphonie en autant d'orchestres partiels qu'il y a de groupes ou de familles d'instruments, les instruments à cordes, les instruments à vent proprement dits, et les cuivres. Tantôt il isole, tantôt il réunit ces orchestres divers qui, par les oppositions et les contrastes des timbres, étendent sin- // 198 // -gulièrement [singulièrement] le domaine de la sonorité. Mais il ne faut pas chercher dans les symphonies de Haydn ce qu'il n'a pas voulu, ce qu'il n'a pas pu y faire entrer. Les symphonies de Haydn sont des chefs-d'œuvre admirables, si l'on applique ce mot à des ouvrages sans faute, si l'on se place uniquement au point de vue du technique, si l'on fait consister la perfection dans la correction du style, la régularité des parties, l'enchaînement des idées, la clarté des détails et l'exactitude des proportions. Voilà ce qu'il faut demander à Haydn. Ses idées sont tour à tour empreintes d'une noblesse touchante, d'une candeur suave; elles respirent je ne sais quel bien-être inaltérable, un calme plein de sérénité et parfois la fantaisie la plus capricieuse et la plus abandonnée. Mais de la passion, de la fougue, de la grandeur, de la majesté, de la sensibilité, de la mélancolie, de tout ce qui remue profondément l'âme, il n'y en a nulle trace dans Haydn. Ce n'est pas l'homme qu'il peint, c'est le *bonhomme* heureux et tranquille, contenu et modéré dans ses désirs, compassé et méthodique dans son existence. Et voilà pourquoi la société des concerts devrait se montrer très sévère dans le choix des compositions de ce grand maître qu'elle juge à propos de nous faire entendre, car lorsque, par accident, ce choix vient à tomber sur quelque œuvre qui ne se recommande pas par les qualités que nous avons énumérées ci-dessus, il arrive alors, — et Dieu nous préserve ici de manquer de respect à ce nom vénérable et au Conservatoire en particulier, — il arrive alors que le bonhomme se prend à radoter un peu, et qu'il ne nous offre plus qu'un tissu harmonique et une série de formules scolastiques qui ont bien leur mérite, sans contredit, pour les gens de métier, mais dont n'a que faire l'auditeur qui se rend au concert pour trouver dans l'art l'expression fidèle et la peinture de ce qu'il éprouve en lui-même.

Mais le Conservatoire sera toujours le Conservatoire.

Nous ne disons pas ceci pour la symphonie dont nous venons de parler en commençant cet article. Nulle part dans Haydn trouvera-t-on des inspirations plus fraîches, des graces plus piquantes, une délicatesse de touche plus exquise? Le *minuetto* surtout contient un trio de la plus rare originalité. Il est fâcheux que la société des concerts n'ait pas toujours la main aussi heureuse. Il n'est pas douteux que si quelque échappé du Conservatoire venait à lui présenter une symphonie pareille à celle du même auteur, œuvre 30, également à neuf parties, que l'on nous a exhumée dans la troisième séance, il n'est pas douteux, disons-nous, que la société des concerts ne rejetât cette production en faisant observer à l'auteur qu'il est fort inutile de posséder le talent d'écrire pour l'exercer sur de semblables trivialités. Or, ce qui ne serait pas bon de la part d'un écolier, ne saurait l'être venant de la plume de Haydn, et c'est témoigner une sollicitude mal entendue pour la gloire de ce grand musicien que de le montrer au public sous ses côtés les plus faibles.

Du reste, pour se rendre compte du mérite d'un artiste quel qu'il soit, il est souvent à propos d'examiner sa vie intérieure, de connaître les prin- // 199 // -cipaux [principaux] évènements qui l'ont traversée, d'étudier son caractère, ses habitudes, le genre de pensées dont il se nourrissait, puisque tout cela doit se refléter dans ses conceptions. Or, les biographes de Haydn s'accordent à nous dire que «peu d'existences ont été aussi calmes, aussi uniformes, aussi réglées que la sienne. A Esterhazy, ou dans la petite ville d'Eisenstadt, aucun événement extraordinaire ne venait jamais interrompre le cours régulier d'une vie monotone; chaque jour ressemblait à la veille, et le lendemain ne devait pas être différent. C'est à cette cause qu'il faut attribuer l'énorme quantité d'ouvrages sortis de la plume de Haydn. Il se levait tous les jours à six heures du matin, s'habillait avec une sorte de recherche, puis se mettait à une petite table près de son piano, et travaillait jusqu'à midi, heure de son dîner. Jamais il ne composa plus de cinq heures par jour; mais ces cinq heures, employées pendant trente ans à la composition, forment, suivant le calcul d'un arithméticien, un total de *cinquante-quatre mille sept cent cinquante* heures de travail qui ont suffi pour tout ce qu'on connaît sous le nom du maître, jusqu'au moment de ses voyages en Angleterre.»

Nous respectons beaucoup un artiste qui travaille pendant trente ou quarante ans cinq heures par jour; mais, il faut l'avouer, on ne conçoit guère qu'une pareille régularité puisse s'accorder avec la première condition de l'art, qui est l'inspiration. Nous comprenons à merveille un érudit, un archéologue, un compilateur, soumis volontairement à un semblable régime de labeur durant toute sa vie; il ne s'agit ici que de patience, de sagacité, de raison, et point d'imagination. Mais qu'un poète, qu'un peintre, qu'un musicien, qu'un artiste en un mot, dans toute la réalité de l'expression, maîtrise à ce point son inspiration qu'il la fasse venir à point nommé, qu'il la maintienne ardente et soutenue pendant un temps limité, la congédie à heure fixe, et lui résiste ou la dompte jusqu'au lendemain; — qu'il n'ait pas de ces momens de fièvre extatique, d'enthousiasme, de délire, d'obsession, où le monde extérieur, et l'espace, et la durée, disparaissent pour lui; — qu'il puisse échapper à ces abattemens, à ces longues défaillances, qui suivent l'œuvre accomplie et

pendant lesquelles l'ange gît à terre sans pouvoir se relever, tant il lui semble qu'une puissance mystérieuse lui a coupé les ailes; — c'est ce qui n'a jamais été, c'est ce qu'on n'a jamais vu, sans quoi l'art n'aurait été jamais qu'une chose de commande, un métier; sans quoi la question de l'art se bornerait à la solution du problème suivant: un intervalle de temps étant donné, savoir la quantité de pages écrites qu'un homme se portant bien et n'ayant point mal à la tête peut produire, au coin d'un bon feu, assis dans un bon fauteuil, avec une plume bien taillée, du papier qui ne boit pas et de l'encre superfine. Un homme qui domine en lui-même, qui gouverne et dirige à son gré la force créatrice au point de dire: je travaillerai pendant trente ans cinq heures par jour, jamais moins, jamais plus, et je ne ferai que des œuvres modèles, des œuvres inimitables;... mais cet homme serait l'homme phénomène; il serait égal à Dieu. Que dis-je! Dieu n'a pu travailler que six // 200 // jours de suite à la formation de l'univers: il a eu besoin de se reposer le septième!

On ne s'étonnera pas après cela que Haydn ait produit, dans sa longue carrière, cent dix-huit symphonies, quatre-vingt-trois quatuors, quarante-quatre sonates pour piano, avec ou sans accompagnement, près de quatre cents chansons, un grand nombre de messes et d'opéras, en un mot, un total de *huit cents œuvres*. L'on ne s'étonnera pas non plus que nous insistions pour que la société des concerts se montre sévère dans le choix des compositions de ce musicien; ce qui n'empêche pas que Haydn ne soit un artiste éminent, un modèle admirable dans l'art d'écrire, un nom glorieux dans les fastes de la musique, bien qu'on puisse regretter que son existence ait été aussi paisible, que l'homme n'ait pas assez connu les joies et les douleurs de la vie; enfin, qu'il n'ait pas été forcé de s'écrier comme Beethoven dans son immortel testament: «O Providence! fais luire pour moi un seul jour de joie. Depuis si long-temps, l'écho intérieur de la joie véritable m'est étranger! O Providence! quand pourrai-je de nouveau la goûter dans le temple de la nature et des hommes? — Jamais? Non, ce serait trop cruel!»

Quelques autres détails biographiques compléteront l'idée que nous avons voulu donner du génie de Haydn.

On sait que Haydn passa presque toute sa vie auprès du prince Esterhasy, son Mécène. Mais il avait un compagnon plus intime qu'il n'abandonna qu'à la mort. C'était son perroquet. Haydn et son perroquet vécurent quarante ans ensemble. Ce dernier survécut à son maître, et fut vendu 1,400 florins (plus de 3,000fr.) au prince de Lichtenstein.

Avant d'être recueilli par le prince Esterhasy, Haydn était resté huit ans enfant de chœur à la maîtrise de Saint-Étienne. La circonstance qui l'en fit sortir décida de l'évènement le plus important de sa vie, et aussi du seul malheur qui vint la traverser. Mais il est des tempéramens sur lesquels le chagrin glisse sans laisser de traces. Haydn était doué d'une de ces heureuses natures philosophiques. Or donc, Haydn, étant enfant de chœur, avait acheté des ciseaux tout neufs et les essayait sur tout ce qui lui tombait sous la main. Malheureusement pour lui, un de ses camarades ayant le dos tourné, il fut saisi d'une tentation à laquelle il ne put résister;

il coupa la queue au jeune enfant, qui ne se méfiait pas de la malice du futur compositeur. Le pauvre écourté alla se plaindre en pleurant au maître de chapelle Reuter qui, prenant fort au sérieux cette espièglerie, congédia à l'instant notre étourdi. Figurez-vous Haydn vêtu d'habits usés, sans argent, courant dans les rues à sept heures du soir, par un froid du mois de novembre, l'estomac vide, ne sachant où il passera la nuit. Nous ignorons si le beau coup qu'il venait de faire sur la chevelure de son condisciple lui inspira de l'attrait pour la profession, mais le fait est qu'il alla demander l'hospitalité à un perruquier nommé Keller; celui-ci le logea dans une mansarde au sixième étage, et lui fit partager son petit ordinaire. Dans la suite, lorsque Haydn se trouva à l'abri du besoin par // 201 // les soins du prince Esterhazy, il ne crut pouvoir mieux s'acquitter envers Keller qu'en lui proposant d'épouser sa fille, Anne Keller, dont le caractère acariâtre n'était pas fait pour maintenir l'harmonie dans le ménage. Mais, comme nous l'avons fait entendre, Haydn sut se résigner en véritable Socrate, et ne tarda pas à se consoler du désastre où l'avait plongé le seul sentiment de la reconnaissance.

Haydn était sincèrement pieux. Il envisageait le talent et le génie comme des dons qu'il avait reçus de la divinité, et il aimait à en reporter incessamment les fruits à leur auteur. On remarque, en tête de toutes ses partitions originales, des mots tels que ceux-ci: *In nomine Domini, soli Deo gloria, laus Deo*. Ces habitudes vraiment patriarcales montrent au reste, que le musicien, en écrivant ses œuvres, n'était sous l'empire d'aucune idée, d'aucun sentiment déterminés, mais qu'avec la simplicité du paysan, il consacrait à Dieu le travail, quel qu'il fût, de sa journée.

Il donna une preuve attendrissante de ces pratiques religieuses dans la dernière circonstance mémorable de sa vie; ce fut lorsque les musiciens et amateurs de Vienne voulurent, pour dernier témoignage de vénération, exécuter sous ses yeux l'oratorio de *la Création* [*Die Schöpfung*]. Nous empruntons le récit de cette anecdote à la traduction des lettres de Carpani, publiée par M. Bayle. «On s'arrangea pour donner *la Création* [*Die Schöpfung*] avec les paroles italiennes de Carpani. Cent soixante musiciens se réunirent chez le prince de Lobkowitz. Ils étaient secondés par trois belles voix: M<sup>me</sup> Fischer, de Berlin, MM. Weitmuller et Radichi. Il y avait plus de quinze cents personnes dans la salle. Le pauvre vieillard voulut, malgré sa faiblesse, revoir encore ce public pour lequel il avait tant travaillé. On l'apporta dans un fauteuil. La princesse d'Esterhazy, M<sup>me</sup> Kurbeck, élève et amie de Haydn, vint à sa rencontre. Les fanfares de l'orchestre annoncent son arrivée. On le place au milieu de trois rangs de sièges destinés à ses amis et à tout ce qu'il y avait alors d'illustre à Vienne. Salieri, qui dirigeait l'orchestre, vient prendre les ordres de Haydn avant de commencer. Ils s'embrassent; Salieri le quitte, vole à sa place, et l'orchestre part. Environné des grands, de ses amis, des artistes, des femmes charmantes dont tous les yeux étaient fixés sur lui, Haydn fit un bel adieu au monde et à la vie. Le docteur Capellini vint à s'apercevoir que les jambes de Haydn n'étaient pas assez couvertes. A peine avait-il dit un mot à ses voisins, que les plus beaux schalls volèrent de toutes parts pour venir couvrir les pieds du vieillard. Haydn se sentit faible à la fin de la première partie. On enlève son fauteuil. Au moment de sortir de la salle, il

fait arrêter les porteurs; il remercie d'abord le public par une inclination, ensuite, se tournant vers l'orchestre, par une idée tout-à-fait allemande, il lève les mains au ciel, et, les yeux pleins de larmes, il bénit les anciens compagnons de ses travaux.»

Revenons à la deuxième séance du Conservatoire.

Le second morceau était le chœur du XVI<sup>e</sup> siècle: *Alla Trinita*, que la société des concerts a emprunté au répertoire des concerts historiques de // 202 // M. Fétis. La mélodie de ce beau cantique se trouve notée en caractères grégoriens dans un recueil manuscrit de chants sacrés conservé à Florence, intitulé *Laudi spirituali*, et que le docteur Burnet avait vu. Plus tard, cette mélodie fut insérée dans le *Dictionnaire de Musique de l'Encyclopédie méthodique*, où l'on voit que, dès l'an 1310, une société s'était formée à Florence dans le but de chanter des poèmes religieux à la gloire de Dieu, de la Vierge et des martyrs. Les membres de cette société s'appelaient Laudistes, *Laudisti*. Elle s'est long-temps conservée, et l'on a plusieurs recueils imprimés des airs qui étaient chantés aux processions et autres cérémonies solennelles. Elle existait encore à la fin du siècle dernier à Florence. Pendant son séjour dans cette ville, en 1770, le docteur Burney eut occasion d'entendre les laudistes chanter leurs hymnes dans les rues, à trois parties, accompagnés d'un orgue portatif. M. Fétis a-t-il trouvé dans quelque recueil les parties du cantique *Alla Trinita*, ou bien a-t-il mis en chœur la mélodie donnée par les auteurs du *Dictionnaire de l'Encyclopédie*? C'est ce que nous ignorons.

Quoi qu'il en soit, c'est là véritablement le style religieux. Et que l'on ne se récrie point ici sur les artifices du contrepoint, de la fugue, les formes canoniques, les imitations, les inversions; il n'y en a pas trace, C'est une mélodie à peine accentuée, pourtant sur chaque note son accord parfait, s'incarnant sans effort dans l'harmonie et se balançant en molles ondulations comme dans une atmosphère rayonnante et calme. Rien qui élève plus à la contemplation, à l'infini, que ces grandes consonnances qui se déroulent dans leur plénitude, et dans la succession desquelles la mélodie et l'harmonie se confondent en une merveilleuse unité. Il faut que cette musique, bien que du XVI<sup>e</sup> siècle, bien qu'écrite, à l'exception d'un passage de deux mesures, dans ce qu'on appelle la tonalité ecclésiastique, ait quelque chose qui répond à un sentiment impérissable, puisque, chaque fois qu'on l'exécute, l'auditoire ne peut l'écouter sans un tressaillement profond, et qu'il en demande toujours la répétition.

Du reste, la discussion qui s'est engagée à l'occasion du *Stabat Mater* de Rossini a contribué puissamment à éclairer les esprits sur la nature et le caractère de cette tonalité ecclésiastique, que les compositeurs de musique prétendue religieuse avaient trop long-temps perdu de vue. Quelles que soient les dissidences d'opinions, inévitables dans un pareil débat, qui se sont manifestées relativement à l'œuvre du grand maître italien, considérée en elle-même, tous les gens sensés et sérieux se sont accordés à reconnaître l'importance qu'il y avait pour les progrès de l'art à bien établir les éléments de la constitution de la musique sacrée, ainsi que ce qui la distingue fondamentalement de la musique dramatique. Ils n'ont

pas eu de peine à voir non plus que cette question ne se renfermait pas seulement dans le domaine de l'art musical, mais qu'elle embrassait encore les autres arts. L'on peut se rappeler en effet que M. V. Hugo, ayant à caractériser dans son beau livre de // 203 // *Notre-Dame de Paris* les divers styles d'architecture, depuis le genre roman jusqu'à l'art du XIII<sup>e</sup> siècle, a parfaitement constaté que, malgré les transformations que la basilique avait subies durant cette longue période, la constitution chrétienne n'en avait éprouvé aucune altération. D'où il résulte que les arts ont une double constitution, laquelle découle de leur double destination, soit qu'ils aient à exprimer les rapports de l'homme à Dieu, soit qu'ils aient à peindre les rapports de l'homme à l'homme et à la nature sensible. Et pour ce qui est des prières, des proses, des hymnes, adoptées par l'église, il est non moins évident que les textes, une fois réunis en corps liturgique, ont droit au respect de tous, et que le musicien qui s'en empare fait par cela même acte d'acquiescement et de soumission envers l'autorité de l'église, et s'impose le devoir de ne pas s'écarter de la destination qu'elle leur affectée. Ce sont là les principes éternels de l'art, les principes qui constituent son essence même et qui survivent à toutes ses révolutions. Aux autorités que nous avons invoquées à ce sujet, nous aurions pu ajouter celles de M. Kiesewetter, et de M. Busset, auteur de la *Musique simplifiée*, ouvrage remarquable par la lucidité de la théorie, l'enchaînement des idées, la déduction rigoureuse des raisonnemens, et qui vient d'être adopté pour l'enseignement par le ministère de l'instruction publique.

La fantaisie pour la clarinette, composée et exécutée par M. Cavallini, premier clarinettiste au théâtre de la Scala, est un morceau hérissé des plus grandes difficultés, lesquelles n'étaient pourtant qu'un jeu d'enfant pour le virtuose. Ce qui vaut mieux, c'est que M. Cavallini chante sur son instrument avec beaucoup de style et d'expression.

Rien ne démontre mieux que les fragmens du *David pénitent* [*Davidde penitente*] de Mozart ce que nous avons dit dans un précédent article sur la filiation qui existe entre les grands maîtres de l'art musical. Cet oratorio semble écrit sous l'inspiration du génie et du style d'Handel. Malheureusement, les fragmens exécutés ne présentaient pas entre eux une assez grande variété de ton pour pouvoir intéresser long-temps des auditeurs qui éprouvent une grande difficulté à suivre le sens des paroles.

La séance s'est terminée par la magnifique symphonie en *si bémol*, que l'orchestre a rendue d'une manière digne de lui et de Beethoven.

Nous passons à la troisième séance. Après la symphonie de Haydn, en *ut*, dont nous avons parlé, M<sup>me</sup> Duphlot est venue nous chanter, non sans talent, mais avec une expression trop affectée, une belle scène de Beethoven dans laquelle M<sup>lle</sup> Falcon avait obtenu jadis un remarquable succès. Puis nous avons applaudi la symphonie concertante pour deux violons de MM. Dancla frères. Ce morceau a été parfaitement rendu par les deux artistes, et il est fort bien instrumenté. Mais qui nous délivrera des trombones dans des compositions de ce genre? Fontenelle disait: *Sonate, que me veux-tu?* Que dirait-il aujourd'hui en voyant ces masses de cuivre obligées dans de petits solos ou duos de violons et de flûtes?

// 204 // Après tout ce vacarme, nous nous sommes délicieusement reposé aux sublimes accords de Gluck. Nous avons tour à tour été saisi de terreur et ému de pitié en entendant ces scènes d'*Iphigénie en Tauride*, les chants des furies, les accens d'Oreste et de Pylade. L'air: *Le calme rentre dans mon cœur*, nous a pénétré d'admiration; M<sup>me</sup> de Staël raconte ainsi une anecdote des répétitions de cet opéra: «Oreste, dans *Iphigénie en Tauride*, dit: *Le calme rentre dans mon cœur*, et l'air qu'il chante exprime ce sentiment; mais l'accompagnement de cet air est sombre et agité. Les musiciens, étonnés de ce contraste, voulaient adoucir l'accompagnement en l'exécutant. Gluck s'en irritait et leur criait: *N'écoutez pas Oreste; il dit qu'il est calme, il ment; il a tué sa mère.*» Ce contraste est une des plus belles inspirations de Gluck. A cette scène a succédé une admirable symphonie de Mozart. Le dernier morceau seulement n'est pas digne de ce maître. C'est encore un de ces petits rondeaux à la manière d'Haydn, et que Beethoven a définitivement chassés de la symphonie.

Nous sommes dans le fort des soirées et des matinées musicales. Parmi ces dernières, nous signalons avec empressement celles de M<sup>lle</sup> Clara Loveday, la brillante pianiste, et celles de M<sup>me</sup> Voizel, l'habile professeur de chant dont nous avons plusieurs fois admiré la belle voix et la méthode parfaite. Ces deux artistes, que viennent seconder des virtuoses d'un grand mérite, tels que MM. Chevillard, Offenbach [Offenbach], Thys, attirent tout le dilettantisme parisien dans le square d'Orléans.

Nous ne terminerons pas cet article sans dire un mot de la nouvelle fantaisie symphonique pour piano d'un jeune compositeur allemand, M. Stephen Heller. Ce morceau, conçu dans des proportions vraiment orchestrales, est plein de riches développemens, de larges mélodies, d'effets puissans. Il est parfaitement rendu par un pianiste d'un beau talent, M. Hallé. Cette fantaisie est bien digne du livre d'études publié l'année dernière par le même auteur.

*REVUE DE PARIS*, 20 février 1842, pp. 197–204.

Journal Title:	REVUE DE PARIS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	dimanche
Calendar Date:	20 FÉVRIER 1842
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	2
Series:	4
Pagination:	197 à 204
Title of Article:	LES CONCERTS DU CONSERVATOIRE.
Subtitle of Article:	None
Signature:	JOSEPH D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	None