

Nous avons assisté, le 7 janvier, dans la salle des Italiens, à l'exécution du *Stabat* de Rossini, et nous en sommes revenu plus que jamais pénétré d'admiration pour le génie du grand maître. Cette exécution ayant mis en relief toutes les parties de cette vaste composition, nous y avons découvert une foule de beautés qu'il était impossible de soupçonner à la première audition, ou, pour mieux dire, à la lecture de quatre ou cinq morceaux, d'après laquelle nous avons écrit une analyse dans cette *Revue*, analyse nécessairement incomplète et insuffisante, ainsi que nous l'avons déclaré. Il est évident que Rossini a fait tous ses efforts pour s'élever à l'inspiration religieuse, sans sortir toutefois de la tonalité moderne, dans trois des principaux morceaux de son *Stabat*; ce sont le n° 1, quatuor et chœur; le n° 5, chœur et récit, sans accompagnement; le n° 9, quatuor sans accompagnement. Malheureusement l'auteur a fait un incroyable abus des cuivres dans le premier morceau, comme dans la plupart de ceux écrits avec orchestre; et, dans les deux autres, il n'a pu se défendre, par momens, d'une phraséologie trop ouvertement empruntée au style théâtral. Nous avons cité pour exemples le mouvement *in amando Christum Deum*, et la phrase *Paradisi gloria*. Ces trois morceaux mis à part, tout le reste de l'œuvre se rattache entièrement au genre dramatique, à tel point que l'on dirait des fragmens d'opéras supprimés à la représentation et ajustés aux paroles saintes. Des quatre artistes du Théâtre-Italien chargés des solos, Tamburini est celui qui a recueilli le plus d'applaudissemens. Il a rendu en chanteur, et l'on peut ajouter en acteur consommé, son air de basse, dans lequel brille un grand art de modulation, mais qui ne serait pas déplacé dans un opéra-buffa. Cet air se termine par un passage en triolets sur les mots *dùm emisit spiritum!* L'air *cujus animam gementem*, // 288 // faiblement chanté par Mario, renferme aussi un point d'orgue sur les paroles *nati pœnas inclyti*. M^{lle} Grisi, dont la voix est très fatiguée depuis quelque temps, a dû son succès à quelques éclats de voix qu'elle a su placer habilement à la fin de son air avec chœur. Le quatuor *sancta mater istud agas*, le plus beau morceau peut-être de la partition sous le rapport musical, celui où l'on retrouve Rossini dans toute la grace de ses inspirations, toute la fraîcheur et le charme de ses mélodies, a été peu goûté. Le mouvement en a été pris trop vite, et il faut dire aussi que les interprètes n'ont pas fait preuve de style et de largeur dans l'exécution. Il nous a paru que le public s'est montré beaucoup plus sensible à certains accens des chanteurs dans les solos, à certaines exagérations de débit et d'intonation, qu'à la musique elle-même. Du reste, la physionomie générale de cette solennité était absolument celle d'une soirée ordinaire du Théâtre-Italien. Il n'y avait de différent que l'heure, les costumes des exécutans et la langue dans laquelle ils chantaient. Aussi oserions-nous affirmer que Rossini rira bien tout le premier du sérieux avec lequel quelques critiques lui attribuent la pensée d'avoir voulu faire une œuvre religieuse. Eh! bon Dieu! le grand maître a bien pris soin de nous détromper à cet égard par la désignation qu'il a donnée à certains morceaux du *Stabat*. Assurément une œuvre de musique sacrée peut se composer de récits, de duos, de quatuors, de chœurs; mais où a-t-on vu jusqu'à présent se glisser dans une partition digne de ce nom les mots d'*introduction*, de *final*, et surtout de *cavatine*?

Rien n'est plus loin de notre intention que de vouloir engager une polémique au sujet de ce *Stabat*. Nous nous en référons à ce que nous avons dit, il y a un mois, sur la constitution de la musique religieuse, sur celle de la musique dramatique, et leur distinction fondamentale. C'est là ce qu'il faudrait discuter. Nous n'avons point prétendu et ne prétendons point que la musique sacrée de notre époque ne doit pas s'écarter du style *alla palestrina*. Nous prétendons encore moins que l'on doive remonter à la forme exclusivement propre à l'église, le plain-chant. Une pareille absurdité n'est jamais entrée dans notre esprit. Nous avons dit, au contraire, que la musique religieuse appropriée à notre siècle n'était pas encore trouvée, et nous avons ajouté qu'il ne saurait exister de véritable musique religieuse hors de la tonalité ecclésiastique. Mais le point sur lequel nous insistons, et que l'on nous accorde d'ailleurs généralement, c'est que, à l'exception de deux ou trois morceaux, lesquels, pour être écrits dans un style plus grave et plus élevé que les autres, n'en appartiennent pas moins au genre dramatique, l'œuvre de Rossini, par son ensemble, sa couleur, son inspiration dominante, relève de ce que la musique mondaine offre tout à la fois de plus passionné, de plus capricieux, de plus voluptueux, de plus *décolleté* même; nous nous servons à dessein de ce mot, qui répond à une observation d'un de nos contradicteurs. Or, si, en musique, l'expression du sentiment religieux, qui a pour objet Dieu et l'infini, ne diffère nullement de l'expression du sentiment humain, qui a // 289 // pour but les créatures terrestres, nous ne savons plus, en conscience, que penser et de la musique, et de l'art, et de la vérité dans l'art.

La société des Concerts est entrée le dimanche 9 janvier dans sa quinzième année. L'ouverture du *Roi des Génies*, de Weber, exécutée pour la première fois, a ouvert la séance. Quoique cet ouvrage soit un des premiers de l'auteur, on y reconnaît le cachet des merveilleuses ouvertures d'*Oberon*, d'*Euryanthe*, de *Freyschütz* [*Freischütz*]. Elle abonde en traits d'orchestre pleins d'éclat, de vigueur, d'élan. Les deux motifs principaux n'ont peut-être pas cette originalité qui distingue si éminemment les idées de Weber. La phrase intermédiaire est d'une forme dont Gluck et Mozart ont fait souvent usage; mais, lorsque cette phrase est entonnée la seconde fois par les cuivres, interrompue sur son repos par un coup de timbales, elle prend alors un caractère très solennel. M. Habeneck a enrichi son répertoire d'une belle composition de plus. Nous l'engageons à la répéter dans le courant de la saison.

L'air avec chœur de l'oratorio de *Samson* de Handel a été fort bien rendu par M^{me} Wideman, dont la belle voix produit beaucoup d'effet au Conservatoire. Plus on étudie cette musique de Handel, plus on saisit la filiation qui lie l'école de ce grand maître à celle des grands maîtres ses successeurs, de Gluck notamment. Et c'est ce qui fait que nous ne pouvons comprendre le dédain qu'affichent pour Handel quelques artistes recommandables d'ailleurs, et très sincèrement enthousiastes de Gluck. Sans doute la musique de Handel peut paraître nue à certains égards; cette basse qui se promène à pas comptés sur la mélodie n'est pas quelque chose de bien varié. Mais ce qui manque à cette musique, le plus mince *arrangeur* qui possède quelques notions d'instrumentation le lui donnera.

C'est là le coloris, et le coloris n'est qu'une qualité extérieure, secondaire. Ce que l'on ne donnera pas, ce que l'on admirera éternellement dans Handel, c'est la beauté du dessin mélodique, la grandeur et la pureté des lignes, la gravité de l'expression et les grands effets produits avec les moyens les plus simples.

Le programme annonçait, après le fragment de Handel, une symphonie concertante pour deux violons, par MM. Dancla frères. Un de ces artistes s'étant trouvé indisposé, M. Tulou s'est offert à remplacer ce morceau par une symphonie concertante pour deux flûtes, exécutée par lui et un des ses jeunes élèves du Gymnase militaire. De vifs applaudissemens ont accueilli cette proposition. Les deux virtuoses ont fait assaut de talent et d'agilité; dans cette lutte, aucun n'a été vaincu, et il était impossible de distinguer l'élève du maître. Rien de plus suave, de plus moëlleux, de plus velouté, que l'instrument de M. Tulou; mais les sons manquent de volume et d'ampleur. Nous croyons que ce défaut tient aux conditions de mécanisme de l'ancienne flûte, que M. Tulou s'obstine à vouloir garder, tandis que la flûte de Boëhm, construite d'après des proportions acoustiques parfaites, est adoptée en Allemagne et en France par MM. Camus, Mermet et Dorus. Ce dernier artiste surtout joint la douceur et la délicatesse de M. Tulou à une beauté et une // 290 // justesse de son, à un style et une manière de phraser qui n'appartiennent qu'à lui. Suivant nous, il n'a pas de rival. On a pu s'apercevoir combien, même entre les mains de M. Tulou et de son jeune élève, l'ancienne flûte est vicieuse quant à la pureté d'intonation. Sous le rapport musical, la symphonie concertante est ce qu'on peut trouver de plus solennellement vide dans le genre collet-monté du concerto. Et puis un orchestre au grand couplet, un orchestre avec trois trombones, pour accompagner deux flûtes! tandis que dans la symphonie avec chœur de Beethoven, dont nous allons parler, les trombones se taisent dans le premier allegro et le scherzo, pleins d'effets foudroyans, et n'apparaissent qu'à la fin de l'adagio.

Il nous a paru que cette grande composition avait été mieux comprise et mieux sentie par l'auditoire que les années précédentes. L'initiation des musiciens à ce genre de musique ne s'opère que très lentement; à plus forte raison celle du public. Il s'en faut pourtant que l'exécution ait été irréprochable. Dans certains cas, elle a été inintelligente; dans d'autres, elle a manqué d'exactitude et d'habileté de la part des exécutans. Dans le grand morceau final, les solistes, à l'exception de MM. Alisard, Alexis Dupont et les chœurs, ont chanté contre toutes les règles de la justesse et de l'ensemble. Pour ce qui est de la partie instrumentale, il n'y a que des éloges à donner à l'orchestre dans l'allegro et l'adagio; mais le scherzo, marqué *molto vivace*, est attaqué beaucoup trop mollement. Cette inimitable fantaisie instrumentale, prise dans ce mouvement, devient lourde et trainante, et ses admirateurs développemens, ses épisodes inattendus semblent n'être que des longueurs. Nous soumettrons une observation plus grave à M. Habeneck. Le grand morceau final commence par quelques mesures *ex abrupto*, d'un caractère violent, qui sont tout à coup interrompues par le récitatif des contrebasses; après ce récitatif, l'orchestre veut reprendre successivement les premières phrases des morceaux déjà entendus, de l'allegro, du scherzo, de l'adagio, mais il

se trouve toujours arrêté par ce récitatif des basses qui veut l'amener à des accens plus calmes, plus religieux. Or, il est évident qu'il y a ici lutte entre les contrebasses et l'orchestre, que le poète se personnifie dans cette voix austère des premières, et qu'il veut réprimer la fougue de l'orchestre mutiné par une espèce de *quos ego* musical. Ce dialogue entrecoupé, ces cris furieux de l'orchestre, les réponses menaçantes des basses, sont marqués dans la partition sur le mouvement *presto*, et lorsque le mouvement vient à se ralentir par suite de ce dialogue même, l'auteur a soin d'indiquer que les contrebasses doivent reprendre la première mesure. Cela s'explique, cela a un sens puisque les contrebasses finissent par faire taire l'orchestre et par lui imposer d'autres chants, d'autres accens. M. Habeneck, en faisant exécuter le récitatif des contrebasses sur un mouvement lent et en lui ôtant par cela même tout caractère de commandement et de menace, dénature l'idée du compositeur, et c'est précisément de l'intelligence de ce passage que dépend toute la clarté du plan de cette œuvre immense.

// 291 // Une solennité qui intéressait à la fois les musiciens et les peintres a eu lieu dans l'église de Notre-Dame-de-Lorette, le 12 janvier. On y célébrait le mariage de M^{lle} Juliette Zimmermann, fille du célèbre compositeur et professeur de ce nom, avec M. Dubufe fils. MM. Auber et Paul Delaroche, témoins des époux, représentaient dignement les deux arts. Si les réglemens de l'église avaient exigé la présence d'un troisième témoin, on aurait dû le choisir parmi les sculpteurs, car la jeune M^{me} Dubufe est plus qu'une musicienne et une pianiste consommée comme elle devait le devenir naturellement sous l'œil de son père: un talent remarquable pour la sculpture s'est tout à coup révélé en elle, talent que de beaux ouvrages ont déjà mis en lumière. Plus de deux mille personnes, formant à Paris ce qu'on appelle le monde artistique, assistaient à cette solennité. M. Elwart a fait exécuter, à cette occasion, une messe composée d'un *Veni Creator*, d'un *Gloria*, d'un *Pater*, d'un *O Salutaris*, d'un *Agnus Dei*, et de quelques versets du *Te Deum*. Le caractère de cette musique se rapporte parfaitement à la cérémonie pour laquelle elle a été écrite. La messe de M. Elwart, qu'on pourrait désigner sous le nom de *messe nuptiale*, contient trois morceaux qui mériteraient une analyse détaillée. Ce sont le *Pater*, l'*O Salutaris* et l'*Agnus*, tous les trois parfaitement chantés par MM. Alexis Dupont, Bouché de l'Opéra et le jeune Hemès, élève de M. Trévaux. Les instrumens d'accompagnement convenaient fort bien à une musique exécutée dans une église; c'étaient un orgue expressif, des violoncelles, des cors, une harpe, et deux flûtes pour les deux derniers morceaux seulement. L'effet de la harpe était un peu maigre; le résultat eût été excellent au contraire s'il y en avait eu plusieurs.

Un journal ayant attribué par erreur la composition de cette messe à M. Zimmermann, et la plupart des autres journaux s'étant fait les échos de ce bruit, nous sommes bien aise de rectifier un fait qui ne saurait rien ajouter à la renommée de M. Zimmermann, mais qui peut contribuer à celle de M. Elwart.

REVUE DE PARIS, 23 janvier 1842, pp. 287–291.

Journal Title:	REVUE DE PARIS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	dimanche
Calendar Date:	23 JANVIER 1842
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	1
Series:	4
Pagination:	287 à 291
Title of Article:	Critique Musicale.
Subtitle of Article:	LE CONSERVATOIRE. — LE THÉÂTRE-ITALIEN.
Signature:	JOSEPH D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	None