

Le concert donné au Vauxhall par MM. Liszt et Garcia, au profit des indigens, a été à la fois une bonne œuvre et une séance brillante. La salle était magnifiquement éclairée et décorée et, malgré son étendue, à peine a-t-elle pu suffire au nombreux public qui envahissait les tribunes et les couloirs. Malheur à ceux qui arrivent après l'heure à de semblables solennités et qui comptent sur leurs billets de stalles numérotées ainsi que sur le zèle obligeant de MM. les commissaires! L'éternelle loi *primo occupanti* reprend ses droits, et cela doit être ainsi, du moins au concert.

Pour abrégé, je dirai que MM. Just Géraldy, Nourrit, Brod, Berlioz, Labarre, Hauman et Mme Garcia se sont partagés les honneurs de la soirée. Après l'ouverture d'*Oberon*, exécutée par l'orchestre de l'Opéra, Mme Garcia et M. Géraldy ont chanté le duo de *Semiramide: de la vita*. Ces deux chanteurs sont pourvus de beaux moyens. Mme Garcia possède une voix de contralto qui ne manque ni d'éclat, ni d'étendue. Sa méthode est large; elle prête à ses accens une expression et un sentiment quelquefois peut-être un peu trop exagérés. Mais il lui est facile de se modifier en ce point. A une belle voix de basse, M. Géraldy joint beaucoup de flexibilité et de connaissance de son art. L'un et l'autre ont ce qu'il faut pour devenir un jour des artistes du premier ordre. Ils faisaient partie de cette troupe que Garcia le père avait formée au sein de sa famille et de ses élèves, et qu'il destinait à jouer de petits opéras de sa composition. Un de ces ouvrages était déjà appris et monté, lorsque Garcia succomba la veille du jour fixé pour la représentation.

Une sonate de Weber, pour piano avec accompagnement d'orchestre, composée d'un *adagio dolente*, d'un *presto agitato* et de deux autres morceaux, *Marcia e finale giocoso*, a été exécutée par Liszt avec cette chaleur, cette véhémence, cette impétuosité, cette expression fière et puissante qui débordent dans l'âme de cet artiste. Ajoutez à cela une organisation en quelque sorte gigantesque et vous concevrez l'effet qu'a du produire cette œuvre, non, il faut bien le dire, sur la masse du public, mais sur quelques âmes sympathiques et privilégiées qui s'ouvrent d'elles-mêmes aux grandes initiations de l'art et du génie. Quelques personnes, s'intéressant vivement aux succès du jeune pianiste, et désirant sans doute le voir réaliser la *perfection* qu'elles conçoivent, ont déploré en lui une certaine exagération de manière, une expression affectée, tranchons le mot, un charlatanisme d'exécution, qui, selon elles, nuisent singulièrement à son talent. Il est tout simple que des gens qui ne sentent rien reprochent à un artiste comme Liszt de sentir trop; et il est naturel, après cela, qu'ils exaltent certains virtuoses bien connus, dont le jeu élégamment glacial, la mise recherchée, le sourire gracieux, réveillent tout juste la dose d'émotions que les gens dont je parle sont capables de supporter. Telles sont pourtant les habitudes que le voltairianisme nous a faites, que le sublime glisse dans le ridicule au moyen d'une plaisanterie, et que l'on divinise la fatuité. Notre nation intelligente, spirituelle, est loin de devenir sérieuse et artiste; elle se suicide par le rire; l'esprit tue le génie.

Revenons à la sonate de Weber. Malheureusement l'orchestre a mal servi l'exécutant; plusieurs fois celui-ci a suppléé au premier. Il est fâcheux que cette composition n'ait pas été également bien rendue dans toutes ses

parties, car c'est un bel ouvrage. Passion, rêverie, grandiose, véhémence, expression triste et solennelle, tout s'y trouve. La marche surtout a produit un grand effet. Elle a un air d'antiquité et de pompe gothique qui lui prête un charme particulier. L'œuvre du génie n'est jamais indifférent. Weber et Beethoven, en composant un concerto ou une simple romance, y mettaient toute leur âme, et de là vient que les sonates de Beethoven pour le piano, sont, comme conception, au moins aussi sublimes que ses symphonies.

Ad. Nourrit a chanté l'air du *Siège de Corinthe* avec une expression intime digne des plus grands éloges. Un solo de haut-bois a été rendu par M. Brod avec son talent ordinaire. Je regrette qu'on ait renoncé à jouer le quintette de M. Struntz [Strunz] pour cornet, trompette et trois cors à pistons; outre que ce quintette est fort bien écrit, il nous aurait montré les avantages que l'instrumentation doit recueillir du mécanisme des pistons.

L'ouverture des *Derniers Francs-Juges* [Les francs-juges], d'Hector Berlioz, produit toujours un effet extraordinaire. Malgré la déroute de l'orchestre, elle a été très-applaudie. L'exorde est religieux, plaintif. Un cri de douleur se fait d'abord entendre, des accents entrecoupés s'exhalent sous l'archet traînant des premiers violons. Un second cri d'angoisse succède, il est encore suivi de paroles inachevées et de soupirs étouffés. Tout à coup les basses se posent sur le *sol* bémol; un dessin large se modèle sur la première mélodie et se déploie en crescendo lugubre, tandis qu'un tremolo aigu exprime un frissonnement de terreur. L'orchestre poursuit cette période qui vient s'achever sur le *ré* bémol; mais une clameur étrange éclate, fait taire l'orchestre et le jette dans la consternation. Cette voix est celle des trombones; ils entonnent à l'unisson un chant terrible. Peu à peu, les violons, les violes, les basses, tout l'orchestre interrogent cette voix sinistre et tonnante qui plane sur la région de l'harmonie, ainsi que la vibration du bronze dans les airs, domine les murmures de la cité et les bruits de la terre. Il y a dans tout cela des effets étonnants et neufs, celui, par exemple, de cette quarte soutenue par les trompettes, lorsque les trombones s'arrêtent sur la dominante pour retomber sur la tonique grave en passant par la tierce, et cette note syncopée de la même trompette qui se fait jour à travers l'harmonie sourde et voilée de l'instrumentation. Aux trombones succèdent les tierces suppliantes des clarinettes et des flûtes qui alternent avec les plaintes des premiers violons. La dominante *ut* gronde aux basses, et après un *rinforzando*, elle s'assoupit sur un point d'orgue. Là finit le *Largo*.

Le début de l'*allegro* est plein de verve et de fureur; un trait impétueux amène l'*ut*, que les diverses parties de l'orchestre se renvoient par octaves sur l'une et l'autre des deux appoggiatures *ré* bémol et *si* naturel. La seconde fois, le trait se précipite avec la dernière énergie jusqu'au *mi* bémol aigü. Alors, sous le sifflement de l'archet des premiers violons, le motif de l'*allegro* s'élève majestueusement aux basses, mais agrandi, chaque membre de la période musicale occupant un temps de la mesure au lieu de deux. Un *rinforzando* s'opère sur un rythme brisé. Entendez ce triple hurlement des trombones qui descendent par demi-tons. Mais cette harmonie déchirante est bientôt interrompue par un chant plus suave et plus doux. J'ai déjà dit que cette mélodie me paraissait vulgaire;

en effet, le dessin en est calqué sur les formes de la vieille école française; néanmoins elle a du charme et de la noblesse. Les violons doivent l'exécuter dans l'extrême pianissimo, sans nuances, et surtout sans faire sentir le coup d'archet. Les flûtes et les clarinettes s'emparent à leur tour de ce chant, que les violons ornent d'une riche broderie empruntée au motif principal. Après cette exposition du sujet et du motif secondaire, vient un épisode de la plus grande beauté. L'orchestre, jusqu'ici fougueux et rapide, s'est arrêté tout essoufflé sur la dominante *sol*; il prend en ce moment un double caractère: dans la région des instrumens à vent, on entend les gémissements de la prière, les cris déchirans de la douleur, les plaintives supplications de l'innocence; dans celle des instrumens à cordes, des menaces, des paroles dures et brutales, des accens féroces de vengeance et de haine. La voix des bourreaux couvre et étouffé la plainte de l'infortunée captive qui, du fond de son cachot, semble s'écrier: *De profundis, clamavi ad te!*

Ce morceau, c'est surtout en ceci qu'il est remarquable, est une scène dramatique du plus grand effet, par l'opposition constante de la victime et des juges, du caractère, des passions et du langage que le poète leur a prêtés. D'ordinaire, pour une situation donnée, toutes les parties de l'orchestre concourent simultanément à l'expression d'un même sentiment; mais ici, il y a deux expressions, deux idées, deux expositions distinctes. Ce n'est pas seulement un contraste dans l'instrumentation, un dialogue produit par les divers accents de l'orchestre; c'est le développement successif et graduel de deux actions différentes. Mais les violons s'apaisent; la pédale *ut* est frappée par les basses sur chaque temps fort. Les violons et les altos plaquent des accords sur le temps faible. Ce sont des suffocations, des déchiremens croissans; la pitié gagne les juges et les larmes de la victime se mêlent à leurs sanglots. Après cela, au moyen d'une transition que je ne trouve pas suffisamment préparée, le compositeur ramène le second sujet en *mi-bémol*; il est répété avec un nouveau luxe de contrepoint. Dans les demi-teintes de l'harmonie et sur un rythme original, les violoncelles s'emparent des démembrements de la même mélodie, et en forment un crescendo. Parvenue à son explosion, elle prend un sublime caractère de grandeur et de magnificence; l'harmonie procède par quartes et par quintes, les unes descendantes, les autres ascendantes. Il se fait un silence; les trom- // 2 // -bonnes [trombones], les ophycléides entrent sur un accord de seconde à une mesure d'intervalle les uns des autres. Ces notes syncopées, ces cris furieux vomis successivement par les terribles instrumens, se prolongent comme un écho lamentable dans toutes les parties de l'orchestre; puis au milieu de ce tutti de colère, de haine, d'horreur, le chant grandiose du *largo* est entonné de nouveau par les trombones, mais avec un accent de désespoir, et l'arrêt fatal termine le lugubre drame.

Et, celui qui a écrit cette ouverture, la doctrine a déclaré qu'il n'était pas musicien! Il ignore la musique! il ne sait pas son métier! — Mais enfin, direz-vous, quel est donc son métier? Est-il charpentier, professeur?... — Je ne sais, mais il n'est point musicien, la doctrine l'a dit. *O altitudo!* Il faut avouer, après tout, que cela n'est que du bruit pour ceux qui n'ont que des oreilles.

Je ne terminerai pas le compte rendu de cette séance sans parler d'un jeune artiste beige, M. Hauman, digne de figurer parmi les violonistes du premier ordre. M. Hauman possède admirablement le mécanisme de son instrument; il excelle dans le staccato et la double corde. Un trait en gamme chromatique qu'il a fait dans la région la plus élevée de l'aigu avec la plus grande netteté et un crescendo d'énergie qui mérite les plus grands éloges, a excité l'admiration des connaisseurs. Mais M. Hauman se distingue par des qualités plus précieuses encore. Il chante à ravir; il tire plus que des sons du violon, il lui prête de la voix; rien de plus pénétrant que ses accents. Toutefois, cet artiste ne croit pas avoir encore atteint le degré de perfection qu'il conçoit. Nul doute qu'il ne parvienne à la réaliser un jour. Cette idée d'avenir est d'autant plus louable qu'elle est plus rare au temps qui court. Elle dénote surtout le véritable enthousiasme de l'art, flamme trop tôt éteinte au souffle de notre civilisation de glace. En attendant, acceptons les espérances de M. Hauman, mais nous serions trop exigeants si nous ne nous contentions pas de son talent tel qu'il est.

Je ne parlerai du concert de M. Panseron, dans les salons de M. Dietz, que pour signaler encore une fois l'exécution prodigieuse de Liszt dans le septuor d'Hummel, dont j'ai parlé dans un de mes précédents articles. Cette belle composition, devenue cent fois plus sublime encore sous la main du pianiste inspiré, a transporté tout ce que l'auditoire renfermait d'artistes. Mais pourquoi n'a-t-on joué que le premier morceau? C'est, je pense, parce qu'il fallait faire place aux nombreuses romances auxquelles M. Cambon a prêté le charme de son exécution emmiellée, aux accens aigres doux, aux roucoulemens criards de Mlle. Marinoni, et aux ignobles ponts-neufs que M. Huerta a joués sur la guitare avec un merveilleux talent et un sérieux fort respectable. Je passe au concert historique de M. Fétis.

Cette séance a été curieuse. Toutefois, elle a moins excité l'intérêt que celle où il a été question des musiciens et de la musique du XVI<sup>e</sup> siècle, et cela, par deux raisons. En premier lieu, parce que la physionomie de la musique de cette époque, comparée avec la nôtre, est beaucoup plus tranchée que le caractère de la musique du XVII<sup>e</sup> siècle. En second lieu, parce que les formes scolastiques et l'inspiration mondaine qui distinguent cette dernière ont remplacé l'élan, les allures libres et naïves, le sentiment religieux de l'époque précédente, deux défauts qu'on peut successivement remarquer dans le *motet* de Lalande, le *concerto de chambre* de Jean Strobach, le *madrigal* à cinq voix de Scarlatti et le *concerto de violon* de Tartini.

Cependant il y en a de fort belles parties dans ce concert. Quatre morceaux surtout ont produit un grand effet: ce sont 1<sup>o</sup> *l'Aria di Chiesa*, composée par Stradella, et admirablement chantée par Alexis Dupont: c'est une mélodie d'une suavité parfaite, d'une harmonie si pure, si douce, si coulante, que les modulations les plus naturelles et les plus usitées font naître le sentiment de la surprise avec celui du plaisir; 2<sup>o</sup> un fragment d'un psaume de B. Marcello, morceau d'un beau caractère et d'une couleur presque dramatique: ce psaume a été redemandé; 3<sup>o</sup> l'air de l'opéra de *Mitrane*, par l'abbé Rossi. Il est impossible d'exprimer la passion avec plus d'énergie et de vérité. On doit les plus grands éloges à M<sup>me</sup> Baptiste-

Quiney, pour la méthode et le sentiment avec lesquels elle a chanté cet air, ainsi que le psaume de Marcello. Sa belle voix de contralto a fait ressortir tout ce que ces deux fragmens avaient tour-à-tour d'élevé et de pathétique; 4<sup>e</sup> enfin le *Miserere* d'Allegri, musique divine, inspirée comme la prière sublime du Prophète. Mais ce morceau a été dit sans intelligence et sans ensemble; outre plusieurs fausses entrées, les exécutans ont presque toujours chanté faux. En général, l'exécution de ce concert a été peu satisfaisante; dans les ensembles, elle était froide lorsqu'elle n'était pas vicieuse. Dans le *concerto de chambre*, la mandoline avait besoin d'être soutenue et, malgré l'appui de M. Fétis, elle boitait souvent. En revanche, M. Urhan s'est distingué par ses arpèges en sons harmoniques. Le *duo* de l'abbé Steffani est charmant; mais Mlle Dorus a été bien mal secondée par M. Wartel. Pourquoi aussi ne pas confier la partie de contralto à une femme, à Mme Quiney? Mlle Dorus a chanté la chanson de Guédron; j'aurais désiré plus d'abandon et de naïveté. Cette jeune actrice n'a pas encore l'intelligence des œuvres d'art dont le caractère s'éloigne de ses habitudes scéniques. M. Baillot a parfaitement rendu le *concerto* de Tartini. Le style de ce morceau prouve ce que j'ai dit ailleurs, à savoir, que la musique de cette époque était un art de sensations, et rien de plus. Ce caractère a dû frapper plus vivement par le rapprochement du *concerto* de Tartini et du *Miserere* d'Allegri, lequel est d'un temps plus reculé et appartient à la véritable inspiration religieuse.

En somme, ces séances historiques ne sont pas aussi neuves qu'on semble le penser généralement. M. Fétis en doit l'idée à M. Choron. Si, grâce à la protection qu'on accorde aujourd'hui aux arts, M. Choron n'avait pas été forcé de suspendre ses exercices, je doute que les concerts historiques pussent soutenir la comparaison. Ceux ci offrent plus de variété avec moins d'intérêt. Mais l'exécution des 50 élèves de l'école religieuse avait quelque chose de bien plus imposant, sans compter qu'elle était presque toujours irréprochable. Le maître savait communiquer à ces masses chantantes l'intelligence des grandes compositions d'un autre âge. Je n'en veux pas d'autre preuve que le duo *cantando un di* et la déclinaison du pronom *hie, hæc, hoc*, chefs-d'œuvre, l'un de grâce, l'autre de vérité et d'originalité piquante, qui obtenaient constamment les honneurs du *bis*, à l'institution de la rue de Vaugirard. M. Choron est le seul qui nous ait fait entendre et comprendre Palestrina; quelquefois une messe de ce compositeur ou bien un oratorio de Haendel [Handel], avec un psaume de Benedetto Marcello, remplissait la séance. Dans l'intermède, on entendait un morceau de Carissimi, de Josquin Desprès [des Prez] ou de Clément Jannequin [Janequin]. Le *Miserere* d'Allegri y a été très bien rendu, ainsi que des fragmens de celui de Jommelli.

Puisque je viens de parler du *miserere* d'Allegri, je ne crois mieux faire connaître l'effet de cette composition qu'en empruntant à la *Revue des Deux Mondes* un fragment d'une poésie que M. Anthony Deschamps a publiée sur ce sujet:

C'était une musique à nulle autre pareille,  
Et par-delà les monts inconnus à l'oreille:  
De vingt bouches sorti, le son faible en naissant  
S'enflait et grandissait comme un fleuve puissant,

Qui, jaillissant ruisseau des flancs de la montagne,  
S'épand majestueux à travers la campagne.  
Donc, j'entendais grossir l'harmonieuse mer  
Et les flots isolés en vagues se former;  
Et me laissant bercer à la rumeur sublime,  
Pareil au voyageur penché sur un abîme,  
Qui, lorsque le soleil au fond du gouffre a lui,  
Regarde les rochers tourner autour de lui;  
Les genoux frémissans et la tête troublée,  
Je n'apercevais plus la pieuse assemblée,  
Mes esprits s'envolaient dans le vague emportés,  
Et les illusions dansaient à mes côtés;  
Puis, sous les lambris peints d'une couleur étrange,  
Je croyais voir passer l'âme de Michel Ange....  
Tandis que sur le mur son divin monument  
Montaient et descendaient les morts du jugement.  
Tout ce que dans mes vers ma plume ici rappelle,  
Je l'éprouvais alors dans l'antique chapelle;  
Mais lorsque revenait le verset récité,  
Semblable au cri plaintif de notre humanité,  
Je sentais aussitôt mon extase finie:  
La vision cessait quand cessait l'harmonie.

**LA QUOTIDIENNE, 30 mars 1833, pp. 1–2.**

Journal Title: LA QUOTIDIENNE  
Journal Subtitle: None  
Day of Week: samedi  
Calendar Date: 30 MARS 1833  
Printed Date Correct: Yes  
Volume Number: 89  
Pagination: 1 à 2  
Title of Article: REVUE MUSICALE.  
Subtitle of Article: *Concert au Vauxhall, donné par MM. LISZT et GARCIA fils. — Concert de M. PANSE- RON. — Concert historique de M. FÉTIS; musique du 17<sup>e</sup> siècle.*  
Signature: J. D'O.....  
Pseudonym: None  
Author: Joseph d'Ortigue  
Layout: Front-page feuilleton  
Cross-reference: None