

Chaque fois que la Société des Concerts nous fait entendre une nouvelle œuvre instrumentale de quelque importance, l'on est à peu près sûr de voir une portion notable du public manifester, d'abord, une certaine opposition, apporter une foule de restrictions aux éloges qu'elle est contrainte de donner, puis, finalement, se retrancher dans cette opinion invariable: que cette composition a du mérite sans doute, un mérite de facture, d'instrumentation, mais qu'elle manque de suite et de clarté. Voilà le grand mot lâché. D'un autre côté, il n'est pas un de ceux qui parlent de la sorte, qui, par une contradiction singulière, ne disent que le répertoire est usé, qu'il est urgent de la renouveler, qu'en un mot il faut du neuf. Fort bien. Le point essentiel est de concilier tout cela ensemble. Voyons, pourtant, entendons-nous. Vous voulez du nouveau, cela est incontestable; mais vous voulez non moins incontestablement du beau, c'est-à-dire que vous voulez à la fois quelque chose qui ne soit pas Haydn, Mozart, Beethoven et Weber, lesquels vous sont connus suffisamment, mais qui soit en même temps aussi beau que Haydn, Mozart, Beethoven et Weber. C'est là évidemment ce que vous désirez. Cela est parfaitement juste, parfaitement légitime, et surtout parfaitement *clair*.

Mais vous oubliez un point; vous ne tenez pas compte d'une toute petite difficulté: c'est qu'il a fallu dix ans et peut-être davantage pour nous familiariser avec les formes de Beethoven et de Weber; c'est que ces symphonies, ces ouvertures, dont la pensée nous apparaît aujourd'hui si nette, si transparente au milieu de son entourage harmonique et de son développement orchestral; c'est que ce plan qui se déroule si simple et si nu dans sa riche et lumineuse ordonnance, c'est que tout cela n'était jadis, à l'exception de quelques passages saisissants, de quelques beautés parsemées çà et là, qu'un amalgame d'idées incohérentes, d'effets bizarres et baroques entassés sans ordre les uns sur les autres. S'il en est ainsi, comment se fait-il que vous ayez la prétention de porter un jugement définitif sur des œuvres que vous entendez pour la première fois? Et si vous vous êtes trompés si long-temps et si souvent, n'admettez-vous plus la possibilité de vous tromper encore? – Oh! Dites-vous, notre éducation musicale s'est faite depuis Weber et Beethoven; nos sens se sont exercés. – Oui, pour ce qui est des compositions de Weber et de Beethoven; mais remarquez bien que vous voulez autre chose que Beethoven et Weber, et sans que personne ait l'idée de proposer à votre admiration des œuvres supérieures ou même égales pour le génie à celles de ces grands maîtres, n'admettez-vous pas que chaque auteur nouveau a son style à lui, ou, si vous aimez mieux, une manière propre de présenter et d'enchaîner ses idées, une physionomie particulière enfin dont vous devez tenir compte, et que vous devez d'abord étudier? Pensez-vous que la musique instrumentale doive s'arrêter à Weber et à Beethoven? Elle ne s'arrêtera pas plus à eux qu'elle ne s'est arrêtée à Haydn et à Mozart. Et cependant, on croyait de leur temps qu'il était impossible d'aller au delà. Non, la musique ne saurait rester stationnaire, quelle que soit, à certains moments, son apparente tendance à franchir les limites de sa sphère propre. Et sans entrer ici dans des considérations philosophiques qui nous entraîneraient trop loin, l'on peut dire qu'il ne faut pas juger de la musique comme des arts dont l'expression est bornée à l'imitation de la nature, à la reproduction des réalités sensibles, tels que la peinture et la sculpture, arts,

sous ce rapport, privés de la faculté d'évolution et renfermés dans un cercle fatal dont il leur est interdit de sortir. La musique, dont le principe découle du principe même de la parole, et qui est destinée à exprimer ce vague de sentiment, de passion, d'émotions et de sensations qui échappe à la parole, ne saurait jamais immobile et doit se transformer plus encore que le langage qui se transforme sans cesse, en raison de ce que l'expression de la musique est plus illimitée.

Pédantisme à part, je soumetts cette observation à Messieurs les penseurs du Conservatoire. Dans ma conviction, l'opinion où l'on est toujours que la musique a atteint *actuellement* le dernier terme du progrès, donne naissance aux jugemens les plus erronés, relativement à tout ce qui est nouveau. Comme l'on se figure, d'un côté, que l'art a parcouru le cercle des innovations possibles et permises, et, d'un autre côté, que l'on n'a plus rien à acquérir quant à l'éducation de l'oreille et à la formation du sens musical, on nie ce que l'on ne comprend pas tout d'abord; on s'en va disant que la nouvelle œuvre manque de simplicité, de clarté, d'enchaînement et d'invention. C'est ce que l'on murmurait dimanche dernier au sujet de la symphonie de M. Schwencke, c'était surtout le reproche qu'on adressait un mois auparavant à la belle œuvre de M. Mendelssohn. Et néanmoins, l'expérience de nos pères, et surtout la nôtre est là pour nous éclairer. Que faudrait-il faire pour nous épargner bien des erreurs, bien des retours fâcheux pour la vanité? seulement deux petites choses: mettre tout amour-propre à l'écart, et daigner se ressouvenir. – Il ne paraît pas que cela soit fort aisé.

// 51 // N'en déplaise donc à une certaine portion du public, je ne reprocherai certes pas à la symphonie de M. Schwencke le défaut de clarté, de suite, d'enchaînement; je trouve au contraire qu'elle est remarquable par ces qualités mêmes. Cette symphonie a été exécutée pour la première fois l'année dernière, et elle méritait d'être entendue de nouveau. La seconde reprise du premier allegro est extrêmement intéressante; elle est pleine de détails piquans. L'andante est un morceau charmant; c'est, à mon avis, le meilleur de l'ouvrage; on y distingue une série de progressions harmoniques s'échelonnant les unes sur les autres, en partant du grave pour arriver à l'aigu, que Beethoven n'eût pas désavouée. Le scherzo est d'un caractère un peu trop violent peut-être; mais il renferme deux trios, l'un en *la* (le morceau est en *ré*), l'autre en *sol*, qui jettent beaucoup de variété et produisent d'heureux contrastes. L'allegro final commence par un trait de violons en doubles croches, liées deux par deux, d'une expression incisive; la phrase qui suit a de la franchise et de la vigueur; mais, en général, ce finale offre moins de distinction dans les idées que les morceaux précédens. L'instrumentation de cette symphonie est bien nourrie, fort habilement conçue et soignée dans les moindres détails. Ce qui manque à cette œuvre, c'est la spontanéité; on sent que ce n'est pas une création de premier jet. Ainsi, il est visible que M. Schwencke a attendu long-temps la phrase intermédiaire du premier allegro, phrase élégante, mais sans ampleur; qu'il l'a choisie entre plusieurs autres, et, comme l'auteur a une main exercée, un adroit métier, il n'a pas eu de peine à la relier dans l'ensemble du plan. J'en dirai autant des deux trios du scherzo qui, évidemment, ne se sont pas présentés à

l'esprit de l'auteur comme des faces diverses de l'idée principale, en position avec elle, et néanmoins faisant corps avec elle. Les soudures sont fort habilement faites et dissimulées, mais non à ce point qu'elles se dérobent à un œil attentif.

Voyez au contraire cette merveilleuse symphonie en *la* qui a terminé la séance; prenez chaque morceau à part; c'est une création d'un seul bloc, sortie du cerveau du compositeur comme la statue de bronze, comme l'obélisque sort des flancs du rocher ou du moule enflammé, celui-ci avec ses lignes arrêtées, celle-là avec ses contours libres et gracieux, pour venir s'asseoir majestueusement sur leur base tranquille. Qu'importent après cela quelques aspérités sur l'airain ou sur le marbre? ces taches disparaissent à distance, mais des pièces rapportées, des soudures, vous n'en apercevez nulle part.

Plusieurs personnes se sont demandé ce qu'est M. Schwencke; pour moi, je me suis demandé si M. Schwencke était mort. En effet, l'affiche et le programme annonçaient une *symphonie de Schwencke* tout court, sans plus de façon que s'il n'était plus de ce monde; il est vrai que le même programme et la même affiche ont annoncé, de la même manière, un fragment de *Moïse de Rossini*; mais il est non moins vrai aussi que l'illustre compositeur peut être regardé comme ayant le privilège d'être dispensé du *monsieur*, c'est-à-dire d'être traité en immortel. Quoi qu'il en soit, je pense que la Société des Concerts ferait mieux de se conformer à l'usage, qui veut que l'on ne supprime cette qualification qu'aux noms des hommes qui ont passé de vie à trépas. Les habitués du Conservatoire ne sont pas tenus d'avoir dans leur poche la biographie de tous les musiciens dont on nous produit les œuvres, et l'on sait que, dans la balance de la justice humaine, les vivans et les morts sont quelquefois jugés à des poids différens.

Quant à M. Schwencke, tout ce que je sais de lui, c'est qu'outre la symphonie dont je viens de parler, il a composé un fort beau *Benedictus* avec accompagnement de violoncelles, exécuté il y a deux ou trois ans au Conservatoire, après avoir employé beaucoup de temps à arranger pour le piano bon nombre de partitions lyriques, dont les auteurs pourraient fort bien aujourd'hui, pour s'acquitter envers M. Schwencke, lui rendre le même service qu'il leur rendait il y a quelques années.

Le chœur des chasseurs d'*Euryanthe* reparait périodiquement chaque année, pour être périodiquement admiré, applaudi, y compris le mouvement à trois temps que notre ami Castil-Blaze. Je viens de nommer M. Castil-Blaze; mais c'est lui, parbleu! donc on demande des nouvelles, dont on s'informe, dont on s'inquiète. Achilles s'est-il retiré dans sa tente? Que fait l'auteur de *Belzébuth*? où est-il? – Les uns disent qu'il est allé monter un opéra à Monaco; les autres insinuent qu'il s'est retiré du monde, qu'il s'est fait ermite dans quelque coin du comtat Venaissin, bien heureux d'avoir

..... Au fond de l'ermitage  
Le vivre et le couvert: que faut-il davantage?

Il devient gros et gras: Dieu prodigue ses biens  
À ceux qui font vœu d'être siens.

Pour moi, je tiens ces bruits pour calomnieux et ne pense pas que notre ami ait pris une détermination aussi héroïque. Si ascétique et si austère que nous le connaissions, je ne croirai jamais qu'il dise comme le *dévo*t personnage de Lafontaine:

Les choses d'ici bas ne me regardent plus.

Mais quittons le beau ciel du midi, et rentrons au Conservatoire. Voici Mlle Lousie Mattman, une très jeune personne, qui se présente pour exécuter un fragment d'un concerto de Beethoven. Elle se met au piano, un fort beau piano à sept octaves, de M. Pleyel dont nous admirerons tout à l'heure, sous les doigts de la pianiste, les sons à la fois mâles et moelleux. Un mouvement de curiosité et d'intérêt se manifeste dans l'auditoire à l'aspect de Mlle Mattman; elle est si jeune! et puis elle a l'air d'être à la fois si modeste et si sûre d'elle-même. Point de papier sur le pupitre; elle va jouer son concerto *par cœur*, comme l'on dit. Elle commence, et déjà un frémissement parcourt l'auditoire. On admire ce jeu égal, sobre, intelligent, l'aplomb dont elle fait les rentrées, la précision avec laquelle elle lance ses phrases, sans être le moins du monde déconcertée par les dessins, les dialogues qui s'enchevêtrent dans l'orchestre. Le public est subjugué, bientôt il éclate en applaudissements aussitôt comprimés de peur qu'il y ait une note perdue. Le morceau fini, triple salve de bravos, succès complet. Mais aussi quelle délicieuse musique! quel style! comme le rôle du piano est piquant, comme il devient partie concertante avec l'orchestre, comme il se joue délicieusement au milieu des divers instrumens! – Mademoiselle Louise Mattman m'a rappelé le jeune Fielsch, ce grand musicien de quatorze ans, dont l'intelligence est si prompte et si calme, dont l'exécution est si sage et si chaleureuse. Il faut nommer le maître de cette jeune personne; c'est M. Seuriot. Il faut mentionner aussi un glorieux témoignage qui est venu récompenser mademoiselle Louise Mattman: madame la duchesse d'Orléans lui a, dit-on, envoyé un diamant. Un diamant à // 50 // la jeune virtuose! c'est l'emblème de son talent. Il faut enfin apprendre à ceux de nos lecteurs qui regrettent en ce moment de n'avoir pas entendu la jeune pianiste, qu'elle jouera au prochain concert de *la France Musicale*.

L'introduction et le chœur de *Moïse* de Rossini ont été fort bien rendus, et cette grande et magnifique musique a produit la plus vive émotion.

J'ai déjà parlé de la symphonie en *la*; je n'ai donc plus rien à dire, si ce n'est que, somme toute, ce concert a été un des plus beaux auxquels nous ayons assisté.

*LA FRANCE MUSICALE*, 18 février 1844, pp. 49-51

Journal Title: LA FRANCE MUSICALE  
Journal Subtitle: None  
Day of Week: Sunday  
Calendar Date: 18 FÉVRIER 1844  
Printed Date Correct: Yes  
Volume Number: SEPTIÈME ANNÉE  
Year: 7  
Series:  
Pagination: 49 à 51  
Issue: 7  
Title of Article: SOCIÉTÉ DES CONCERTS.  
Subtitle of Article: TROISIÈME SÉANCE.  
Signature: JOSEPH D'ORTIGUE  
Pseudonym: None  
Author: Joseph d'Ortigue  
Layout: Front-page main text  
Cross-reference: