

«Un jour, raconte Jean-Paul, le génie protecteur des hommes sensibles se présenta devant Jupiter et lui adresse cette prière: Père divin, donne à tes pauvres humains une langue plus expressive, car ils n'ont à leur usage que des paroles pour dire comment ils souffrent, comment ils sont heureux, comment ils aiment.» — Ne leur ai-je pas donné les larmes, répondit Jupiter; les larmes du bonheur, celles de la souffrance et les larmes plus douces de l'amour? — Le génie reprit: «O divin père, les larmes mêmes ne suffisent pas aux épanchemens du cœur: donne, je t'en supplie, aux hommes une langue plus puissante pour peindre les désirs à la fois langoureux et passionnés d'une ame tendre, les souvenirs si pleins de charmes de l'enfance, les doux rêves de la jeunesse, et les espérances que l'âge mûr fonde sur une autre vie en contemplant les derniers rayons de l'astre du jour quand il s'abîme dans les mers. Donne-leur, mon père, une nouvelle langue pour le cœur!» À ce moment Jupiter fut averti de l'approche de la muse du chant par les divines harmonies des sphères célestes. Il lui fit un signe et lui dit: «Descends sur la terre auprès des hommes et enseigne-leur *ton* langage.» Et la muse du chant descendit vers nous, nous apprit ses accens, et, depuis lors, le cœur de l'homme peut parler.»

La musique est, donc un langage, mais un langage d'une nature particulière, et c'est là un point sur lequel nous devons d'autant plus insister aujourd'hui, que certains compositeurs modernes semblent s'exagérer ou vouloir changer la puissance expressive de l'art. On ne saurait trop redire que le caractère de la musique est essentiellement vague, qu'elle est dépourvue de tout sens positif, de toute signification déterminée, et qu'elle ne saurait avoir ce degré de clarté qui fait naître telle ou telle idée dans l'esprit à l'exclusion de toute autre. Et cependant c'est ce *vague* même qui en fait toute la force. Impuissante dans l'ordre de la pensée, elle exprime à un haut degré tout ce qui est de l'ordre du sentiment. Elle rend aussi les images. Si elle ne parle pas à l'entendement, elle s'adresse directement aux deux autres facultés de l'ame, le sentiment et l'imagination. Comme font la peinture, la sculpture, elle ne fixe pas l'esprit, excepté pourtant quelques cas exceptionnels, sur un objet arrêté. Elle ne peut incorporer en elle la pensée de l'homme comme la poésie et la parole; mais tout ce que l'homme sent dans le vague de son cœur, tout ce qui est insaisissable, tout ce qui se dérobe à une interprétation rationnelle, tout ce qu'il ne dit pas parce qu'il ne saurait où trouver des mots pour le dire, tout cela la musique seule l'exprime. En un mot, la musique est un langage dont la puissance se manifeste dans cet ordre intime où tous les autres langages deviennent impuissans, et ce que ceux-ci font connaître à l'esprit et à la raison, elle le révèle à l'ame au moyen d'un sens intérieur.

M. Hippolyte Monpou est un des jeunes compositeurs auxquels nous croyons qu'il est utile de rappeler la véritable nature de l'expression musicale. M. Monpou se pose déjà comme réformateur en son art et comme ayant une révolution dans la tête. Observons d'abord qu'il ne s'agit pas de se poser d'avance, mais de faire une révolution; c'est ainsi du moins qu'ont agi tous les vrais réformateurs. Nous reconnaissons pourtant un talent réel à M. Monpou: il y a en lui de la verve, de l'originalité, de l'invention. De plus, M. Monpou s'est fait des contradicteurs et des

partisans, et cela est presque toujours une double fortune pour l'artiste et un préjugé en sa faveur.

Mais n'est-il pas à craindre que M. Monpou n'ait précisément recruté ses partisans dans le nombre des personnes qui attribuent à la musique une expression illimitée? M. Monpou s'abuse, à notre avis, et sur la puissance de son art, et sur le choix des morceaux qu'il veut mettre en musique. D'un côté, il tente des effets matériels dont l'imitation est impossible; de l'autre, sa musique reste fort au-dessous du caractère prononcé et de l'expression déjà complète du poème. Il résulte de là que le sujet disparaît sous l'accessoire, et qu'à la place d'un poème dont toutes les parties s'enchaînent entre elles, et dont le sens est bien déterminé, il n'y a plus que des lambeaux de musique sans suite et sans ordre. Telle est la musique de la ballade de *Lénore*, dont nous ne saurions faire l'analyse, tant elle nous semble en opposition avec le caractère de la poésie de Burger.

C'est en adoptant un pareil système qu'un musicien s'expose à faire dire que ce qu'il fait n'est pas de la musique, et ce reproche est fondé puisque l'art ne saurait exister en dehors de ses propres limites.

M. Monpou a été plus heureux dans le *Juif errant*, morceau dans lequel se trouve une fort belle phrase de chant dont le développement est sagement conduit et dont le retour est amené heureusement. Mais la seconde partie de cet air, dans laquelle le compositeur aurait dû s'élever plus haut encore, ne répond pas à ce que la première semble promettre. À l'imitation de Clément Jennequin [Janequin], vieux musicien dont M. Monpou a étudié les compositions à l'école de M. Choron, le jeune artiste a écrit un morceau vocal intitulé les *Cris de Paris* au dix-neuvième siècle. Ce morceau doit être une trop grande ressemblance de traduire celui de l'ancien maître, quoiqu'on y reconnait au milieu un motif fugué dont l'effet est aussi agité que pittoresque.

En somme, la musique de M. Monpou ne nous semble pas se rattacher à aucun des trois genres principaux. Nous ne saurions y trouver trace ni de l'inspiration religieuse, ni de l'inspiration dramatique. Elle est à peu près nulle sous le rapport de l'instrumentation. Du reste, M. Monpou ne doit pas se dissimuler qu'il manque une certain fond de connaissances harmoniques, et c'est pourquoi nous l'engagerons à se borner au genre de la romance, genre plus important qu'on ne pense communément, dans lequel il a excellé plusieurs fois, et que plus que tout autre il peut rehausser.

— Les grands compositeurs de musique instrumentale ont tous témoigné une prédilection particulière pour le quatuor et le quintette. Les œuvres de ce genre de Haydn, de Mozart, d'Beethoven, vivront aussi longtemps que les opéras et les symphonies de ces illustres maîtres. C'est aussi le genre auquel les instrumentistes les plus habiles accordent leur préférence. Ainsi, sans parler de ces admirables soirées où M. Baillot déploie la magie, la vigueur et la souplesse d'un talent toujours jeune et toujours nouveau, avec cette vaste intelligence sympathique qui s'identifie au caractère de chaque compositeur, nous avons eu successivement

à Paris, depuis quelques années, les matinées des frères Bohrer, les séances des frères Muller, et les amateurs savent les ressources que présentent sous ce rapport quelques salons musicaux. Voici maintenant les deux frères Tilmant, qui, secondés par MM. Claudel, Urhan et Duriez, nous font entendre de quinze en quinze jours, dans les salons de M. Pape, avec les plus belles compositions des grands musiciens [musiciens] déjà nommés, celles des musiciens modernes qui suivent dignement la trace des premiers.

Le quintette de M. Rousselot, exécuté dans la première séance, est une œuvre remarquable d'instrumentation et de facture. L'introduction et la seconde reprise de l'allegro, le scherzo surtout, sont des morceaux très remarquables par le style et par les idées. M. Rousselot a imaginé de substituer à la place du trio un adagio d'un beau caractère. Jusque-là tout est bien. Mais il nous semble qu'il aurait dû se contenter de cela, au lieu de reproduire une seconde fois cet adagio dans un autre ton. Le motif du scherzo aurait bien mieux terminé le morceau, et aurait satisfait davantage l'oreille et l'esprit. Le quintette pour piano, deux violons, viole et violoncelle, est un des meilleurs ouvrages de Spohr, qui du reste tient un rang secondaire parmi les compositeurs de musique instrumentale. Il y a là de la franchise dans l'inspiration, de la grâce dans l'instrumentation, des mélodies agréables, de l'ordre et de l'enchaînement dans la suite des motifs. M. Alkan, à qui était confiée la partie du piano, l'a rendue avec beaucoup de talent et de précision. Ce jeune pianiste, dont le jeu est toujours élégant et chaleureux, est un de ces rares artistes qui s'attachent à prêter à la musique l'expression convenable, et à la jouer avec exactitude, sans chercher à briller aux dépens de la compositeur.

Piano fermé, est venu le treizième quatuor en *si bémol* de Beethoven. Comme dès les premières notes on se trouve tout à coup subjugué, maîtrisé, transporté vers une région inconnue! L'auditeur ne comprend pas toujours, il est vrai, mais qu'importe, si toujours il se sent ému? Il veut analyser ses sensations, il ne le peut pas dans l'entraînement auquel il ne peut se soustraire; et ce sont toujours nouvelles sensations, c'est un intérêt toujours croissant; c'est la terreur qui succède au charme; la joie, la folie, qui remplacent le désespoir; puis la contemplation, puis l'extase. Que de fibres secrètes cette musique ne remue-t-elle pas! que de sentimens, que d'impressions cette poésie ne réveille-t-elle pas au fond de l'ame! Le quatuor est composé de cinq parties, l'allegro, le scherzo, l'adagio, une espèce de danse champêtre, une cavatine qui est un chant sublime, dans laquelle M. Tilmant aîné s'est élevé à la plus haute expression, et un finale. Chacun de ces parties est comme une apparition d'un monde merveilleux, comme une de ces visions qu'on a dans un rêve après qu'on s'est endormi sur une lecture de Dante.

Qu'il y a loin de là au quatuor de Cambini, de Fodor, de Girowest, de Pleyel! C'était bien moins alors une pensée poétique, un sentiment intime, une de ces crises intérieures qui refoulent le cœur sur lui-même qu'on se proposait de peindre, qu'un canevas aride, tracé d'avance, et qui devait être rempli avec ce qu'on appelait des motifs, des formules, des traits de violons et des imitations. Loin de se placer sous une inspiration

une et continue qui produit elle-même la variété, par le rayonnement multiple d'une pensée vue sous toutes ses faces, les compositeurs de cette époque avaient uniquement cherché la variété dans la différence des morceaux dont se composait leur œuvre. Ainsi, il était convenu qu'une symphonie, un duo, un trio, un quatuor, une sonate, se composeraient de quatre morceaux distincts; que le premier serait dans un mouvement vif et gai, le second un adagio triste ou un andante gracieux, le troisième un menuet cadencé, le quatrième un air varié ou une contredanse. Par ce procédé ingénieux on conciliait l'unité et la variété: l'unité dans chacun des morceaux pris séparément; la variété dans leur réunion. Ce n'est pas tout: il était de bon goût que sur trois duos, ou trios, ou quatuors, il y en eût deux en ton majeur sur un en ton mineur; deux avec dièzes sur un avec bémols à la clé, et qu'on évitât, autant que possible, d'en faire entrer deux du même ton dans le même œuvre, à moins que l'un ne fût en mineur et l'autre en majeur. Tout cela avait été arrêté avec beaucoup de discernement et de prévoyance, et les compositeurs de musique instrumentale en avaient fait leur première et souvent leur unique loi.

Comparez maintenant ce système naïvement symétrique au système adopté par Beethoven. Ce n'est plus un cadre à remplir avec des motifs mélodiques, des subtilités harmoniques, de la rhétorique de contrepoint. Tout cela s'y trouve peut-être, mais avec l'âme, avec le cœur, avec l'imagination, avec la passion, avec tout l'homme. Ne cherchez pas ici un thème donné, une amplification à faire; on sent revivre là l'inspiration religieuse, l'inspiration dramatique, l'inspiration lyrique, dans une puissante unité. Et pour donner, en finissant, une idée de l'étonnante organisation de cet homme, nous ajouterons que ses derniers quatuors, ses ouvrages qui supposent de si longues et de si profondes méditations, ont été écrits à la hâte, sans faire de partition, chaque partie séparée l'une après l'autre. Et alors Beethoven était devenu sourd, et il luttait contre le principe de mort qu'il portait dans son sein et auquel il succomba peu de temps après.

LE TEMPS, 27 janvier 1835, pp. 1-2

Journal Title: LE TEMPS

Journal Subtitle: None

Day of Week:

Calendar Date: 27 JANVIER 1835

Printed Date Correct: Yes

Volume Number:

Year:

Series:

Pagination: 1 à 2

Issue:

Title of Article: VARIÉTÉS MUSICALES

Subtitle of Article: LA LANGUE DU CŒUR de Jean Paul. –
Concert de M. Hippolyte Monpou. – Matinées
de MM. Tilmant.

Signature: None

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Feuilleton

Cross-reference: