

Les habitués des concerts du Conservatoire savent tous maintenant que l'existence de cette institution a été gravement compromise au moment même où elle annonçait l'ouverture de ses séances. Cette société dont la clientèle se compose, non seulement de ce qu'il y a de plus élevé dans l'aristocratie parisienne, mais encore d'une foule d'amateurs provinciaux, d'étrangers de distinction, que chaque session musicale rappelle tous les ans à Paris, comme à un rendez-vous, cette société européenne s'est vue presque réduite à un suicide volontaire, en présence d'un intérêt fiscal. Si celui qui écrit est bien informé, voici comment les choses se seraient passées.

// 62 // Le jour de l'ouverture des concerts était fixé au dimanche 17 janvier; l'administration n'avait plus une seule place à donner dans la salle; tous les abonnés, inscrits depuis six mois, étaient déjà possesseurs de leurs coupons, lorsque tout à coup, à la veille de la solennité, le droit des indigens, qui, depuis huit ans, c'est-à-dire depuis la fondation des concerts, s'était contenté de prélever, sur la recette de chaque séance, la somme de 150 francs, a brusquement exigé le huitième de la *recette brute*. Réunie pour statuer sur une pareille demande, la commission de la société des concerts déclara unanimement qu'elle était prête à se dissoudre, si le droit des indigens, soutenant ses prétentions exorbitantes, ne consentait à remettre les choses sur le pied où elles avaient été jusqu'ici. En cas de dissolution, la société se proposait de donner *gratis* à ses abonnés un dernier concert, un concert *d'adieu*, après lequel la gloire de Beethoven, cette gloire qui appartient spécialement à la France, et qui a reçu parmi nous la belle consécration, eût été bientôt oubliée, comme les noms de Palestrina, de Hœndel [Handel], de Marcello, nous sont devenus inconnus depuis que Choron est descendu dans la tombe. C'eût été une sorte de cérémonie funéraire célébrée par ceux mêmes qui, les premiers, avaient ouvert au grand homme les portes de l'immortalité. Enfin, après quelques pourparlers, le droit des indigens, voyant la ferme résolution des membres de la société des concerts, a fini par se raviser, et il s'est décidé à tolérer encore cette année les concerts du Conservatoire, jugeant sans doute qu'il valait mieux toucher une somme de 150 francs par séance que de ne rien toucher du tout.

Comme plusieurs personnes, abusées par l'immense succès des concerts du Conservatoire, pourraient s'imaginer que cette *société*, œuvre magnifique d'art pour le public, est, pour les membres qui la composent, une entreprise commerciale, une spéculation, il n'est peut-être pas inutile de faire connaître ici quelques détails relatifs à son organisation intérieure. Tout exécutant de l'orchestre a droit, par séance, à une somme de 12 fr.; il n'y a, à cet égard, aucune distinction. M. Habeneck n'est pas plus rétribué que le timballier. Les études préparatoires, les répétitions qui précèdent la session de chaque année, non plus que les deux ou trois répétitions qui ont lieu dans l'intervalle des séances, ne donnent lieu à aucune indemnité. Il en est de même pour les chanteurs de l'Académie royale de musique, pour les virtuoses de premier ordre, lorsque leurs noms figurent sur le programme; Nourrit comme M<sup>me</sup> Damoreau, M. Baillot comme M. Kalkbrenner, ne prélèvent que 12 francs, et, de plus, ils prennent part aux répétitions. Le reste de la recette est destiné à couvrir les frais matériels,

qui s'élèvent à une somme beaucoup plus considérable qu'on ne pense, et enfin à satisfaire aux droits des indigens.

La société des concerts est donc une institution d'art, une œuvre de désintéressement; elle exige même des sacrifices de la part des artistes sociétaires, puisque les répétitions ne peuvent avoir lieu qu'au préjudice de leurs leçons de professeurs et de leurs affaires personnelles. Le chiffre des concerts de l'année ne s'élevant pas au-dessus de sept, chaque [chaque] artiste, pour dédommagement de ses fatigues, pour récompense de son zèle, touche la somme de 84 francs! et ces 84 francs, on veut encore les lui enlever!

Retardé de huit jours par cette prétention inouïe, le premier concert du Conservatoire n'en a pas moins été une grande et belle solennité, une cérémonie d'apparat digne en un mot du nom de séance d'ouverture. Je parlerai d'abord des morceaux suivant leur ordre sur le programme; puis je dirai en quoi la disposition du programme a pu nuire à l'effet des morceaux.

Le premier morceau de la symphonie de M. Taeglichbeck, maître de chapelle allemand, a produit de l'effet. Une singularité se fait remarquer dès le début: le motif qui commence l'introduction dans un mouvement lent et majestueux, ouvre aussi l'allegro. Ce procédé, dont mes souvenirs ne m'offrent aucun exemple en musique instrumentale, est aussi simple qu'ingénieux. C'est un changement de mesure qui prête une physionomie différente à une seule et même phrase; l'unité de la composition y gagne, sans préjudice pour la variété. Tout ce morceau est écrit avec vigueur, bien posé, bien conduit; mais à mesure que l'on avance dans la composition, on s'aperçoit que le talent de M. Taeglichbeck manque d'invention et d'originalité. L'adagio, dont le rythme est celui d'une marche funèbre, a le tort de rappeler la marche funèbre de la symphonie héroïque; le menuet rappelle le scherzo de la symphonie en *ré majeur*. C'est une grande maladresse de mettre ainsi l'auditeur sur la voie de semblables comparaisons. Le motif de l'allegro final est heureux; mais ni la mélodie, ni la science de détails ne sauraient racheter ce qu'il a d'osé dans les formules du style du compositeur. La science y est froide et aride, la mélodie vulgaire et triviale. Cette symphonie se distingue par une facture habile, par une instrumentation bien entendue. Mais l'air n'est pas seulement œuvre de raison et d'esprit; c'est l'œuvre de l'inspiration et de l'âme. Il y a des recettes au moyen desquelles on fabrique de la fugue et des contrepoints: il n'en est pas ainsi pour l'imagination, le sentiment, la poésie. Sauf la remarque faite plus haut, la symphonie *nouvelle* ne présente rien de neuf; il n'y a guère de nouveau que le nom de M. Taeglichbeck.

Ce qui peut arriver de pire à un auteur, c'est de forcer l'auditeur à se préoccuper des qualités ou des vices du système dans lequel il écrit. Ne craignez pas de songer à cela lorsque vous entendrez une musique comme le motet de Haydn, ou comme la scène d'*Idoménée* [*Idomeneo*] de Mozart. L'une vous élève, vous dilate, agrandit l'horizon autour de vous, vous fait respirer un air vif et pur; l'autre vous recueille, parle à l'oreille de votre âme, pénètre votre cœur avec des accents intimes, et fait éclater votre

poitrine en sanglots. Tous deux vous transportent et vous subjuguent; la question de système n'est qu'un être de raison qui ne se présente à l'esprit que lorsque le dieu s'est retiré; mais alors la solution du problème est toute dans l'impression produite, et, pour mon compte, je n'en veux pas savoir davantage.

Pour remplir mon engagement, j'aurais dû parler de Thalberg entre // 64 // les deux morceaux de Haydn et de Mozart. Toutefois ce n'est pas sur ce point que j'ai à critiquer le programme. Plusieurs personnes peuvent reprocher à Thalberg de leur avoir gâté la symphonie en *la*. On s'attendait à l'effet de la symphonie: on ne s'attendait guère à l'effet produit par le pianiste. Ce jeune artiste étranger, que la plupart ne connaissaient que sur des dires contradictoires, sur des éloges qui ne sauraient aujourd'hui paraître exagérés, comme sur des critiques évidemment inspirées par l'envie, était lui-même un problème. Aussi, quand on l'a vu se présenter, s'asseoir au piano avec modestie et sans prétention, une vive curiosité s'est manifestée dans le public. On ne savait si sa simplicité n'était pas de l'audace, et l'attention qu'il excitait n'était peut-être pas encore un intérêt se sympathie. Mais lorsque ce jeune homme, après un début sans affectation, a déployé, avec le même air d'indifférence, des prodiges de grace, de puissance et d'originalité; lorsque, dans un *crescendo* de merveilles, il a fait passer l'auditoire par une série d'émotions diverses, auxquelles lui seul semblait étranger; lorsque, frappant brusquement les derniers accords, il s'est soustrait aux acclamations de la salle entière, tandis qu'il lui était si facile, à lui, libre et fécond improvisateur de brillantes fantaisies, de prolonger son triomphe et la voluptueuse angoisse du public; alors le public, ému, haletant, s'est donné à lui tout entier, et lui a assigné sa place au premier rang des pianistes, non parmi des égaux, non parmi des rivaux, car il a compris qu'il y a pas de comparaison à faire entre des types différens; il a compris que l'art est multiple comme l'humanité et la nature.

La symphonie en *la* aurait dû ouvrir la séance, au lieu de la terminer. Pour le public, comme pour les artistes, Beethoven est toujours le point de mire. Quand la symphonie arrive à la fin, il est rare que le public et l'orchestre ne soient pas fatigués. La plus grande partie de l'*allegro* final est exécutée au milieu du bruit des portes qui s'ouvrent, des tabourets que l'on déplace, des préparatifs qui se font dans toutes les loges pour quitter la salle au plus vite. Il me semble que Beethoven a droit d'être écouté jusqu'au bout, et qu'on agit avec lui un peu trop sans façon. Les exécutans, témoins de cette indifférence, ont hâte de finir. C'est ainsi que je m'explique pourquoi l'on n'a pas ralenti la mesure sur le *trio* du scherzo; le caractère solennel de ce passage, en opposition avec la légèreté du premier motif, réclame nécessairement une modification dans le mouvement; c'est aussi de cette manière que je m'explique la confusion qui a régné pendant quelques mesures dans la deuxième partie de l'*allegro* final. De pareilles négligences nuisent beaucoup à l'effet, et elles doivent être imputées, non aux exécutans, mais à la disposition du programme. Ceci n'est pas une affaire d'étiquette, c'est une chose d'intelligence et d'habileté. Il est évident qu'on a voulu charger M. Taeglichsbeck du discours d'ouverture; c'était pourtant un assez grand

*REVUE DE PARIS*, 7 février 1836, pp. 61–64.

honneur pour lui de clore la première séance après Beethoven, Haydn et Mozart.

Journal Title:	REVUE DE PARIS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	dimanche
Calendar Date:	7 FÉVRIER 1836
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	26
Series:	2
Pagination:	61 à 64
Title of Article:	CHRONIQUE MUSICALE.
Subtitle of Article:	SOCIÉTÉ DES CONCERTS.
Signature:	J. D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	None