

La Société des Concerts s'est enfin ravisée: elle paraît avoir compris ce qu'une critique éclairée et consciencieuse ne cessait de lui répéter depuis plusieurs années dans l'intérêt de l'art musical et de la durée de cette belle institution. Elle a donc consenti à varier, comme on dit, son répertoire, à faire quelques excursions en deçà et en delà du cercle dans lequel elle tournait depuis près de douze ans; elle a daigné reconnaître que l'histoire de la musique ne commençait pas précisément à Haydn et ne se terminait pas brusquement à Beethoven. Et puis, ce qui a fait plus peut-être que toutes les observations bienveillantes de la presse, les symphonies de Beethoven figurent aussi aux concerts Valentino: là on donne du Beethoven à un franc; le célèbre compositeur y paraît, il est vrai, un peu dépoétisé, et (pardonnez-moi cette expression) un peu *encanaillé*, à cause de son entourage; mais enfin on le donne à un franc. Or, ce qui est mis ainsi au rabais est bientôt à la veille de passer de mode et de perdre, aux yeux du public, non certes de sa valeur intrinsèque, mais de son prix idéal. Tout cela était fait pour donner sérieusement à penser à MM, les membres du comité de la Société des Concerts; c'est sans doute alors qu'ils ont bien voulu se rappeler qu'il existait de grands musiciens antérieurs à Haydn et à Gluck, ayant noms Palestrina, Bach, Marcello, Handel, etc., etc., comme aussi ils n'ont pas fait difficulté de se rendre à l'évidence et de reconnaître que, parmi nos compositeurs actuels, il en est qui manient assez bien l'orchestre et qui peuvent aborder avantageusement l'ouverture et la symphonie.

On assure pourtant qu'une aussi grave détermination n'aurait pas passé sans quelque opposition de la part de certains membres du comité; car enfin, auraient pensé fort sagement ces derniers, avant d'entamer l'éducation musi- // 130 // -cale [musicale] du public sur une plus vaste échelle, il est juste et raisonnable de faire d'abord la sienne propre. Nous n'aurions, pour notre compte, ajouté aucune foi à ces propos tant soit peu médisans, si nous n'avions eu entre les mains le programme du premier concert du Conservatoire, dans lequel les noms de deux célèbres musiciens avaient été singulièrement défigurés, comme l'on prétend que l'a été le nom d'un des quarante immortels à la dernière élection académique. Ces deux noms sont ceux du fameux auteur des *Psaumes*, Marcello, que l'on avait, dans ledit programme, surnommé *Benetto* au lieu de *Benedetto*, et de Marpurg, célèbre contrapuntiste, que l'on avait dénaturé nous ne savons plus de quelle horrible façon. Que dirait-on d'un institut de littérature dans lequel on ferait précéder le nom de Bossuet des prénoms *Jacques-Benêt* au lieu des *Jacques-Benigne*, et où le nom de Voltaire serait métamorphosé en celui de M. de *Voltaire*? Or, il n'est pas plus permis à des musiciens d'ignorer les vrais noms de Marcello et de Marpurg qu'à des littérateurs d'ignorer ceux de Voltaire et de Bossuet. Mais enfin, diront messieurs du comité, il n'est pas nécessaire de connaître l'orthographe pour faire de la musique? — Glissons donc sur ce reproche quelque peu intempestif, et venons aux quatre premières séances de la Société des Concerts.

Dans cette rapide revue, je passerai sous silence l'exécution des œuvres qui composent le fonds habituel du répertoire de la Société des

Concerts, et dont l'analyse a été faite tant de fois, pour ne m'occuper que des morceaux et des virtuoses que le public n'avait pas entendus jusqu'ici.

La première séance a commencé par la magnifique ouverture de *Léonore*, la première des trois ouvertures que Beethoven composa pour son opéra de *Fidelio*. Nous ne croyons pas nous tromper en affirmant que cette symphonie a été exécutée, pour la première fois, en France, à Marseille, grâce aux soins d'un de ces amateurs qui pourraient fournir à eux seuls la monnaie de vingt artistes, tant il y a en eux de zèle, de persévérance et de cet enthousiasme communicatif qui ouvre et développe l'intelligence des masses. Je veux parler de M. A. Lecourt, qui le premier a fait connaître cette grande inspiration par une analyse savante et raisonnée. Ajoutons qu'avant d'arriver au Conservatoire, cette ouverture a passé par les concerts de Valentino, ce qui justifie parfaitement ce que disait naguère un critique en comparant la Société des Concerts à ces princes gourmets et méfians à qui il faut des *dégustateurs*.

L'air avec chœur de *la Passion*, de J.-S. Bach, est bien digne de la réputation dont jouit ce chef-d'œuvre encore inconnu parmi nous. Les récitatifs de saint Jean l'évangéliste et de Jésus, confiés à MM. Alizard et A. Dupont, ont fait ressortir admirablement ce qu'il y a d'abattement et de divine tristesse dans la scène du Calvaire.

M. Habeneck, dans un fragment d'un concerto de violon du même auteur, a montré qu'il était encore aussi grand virtuose qu'habile chef d'orchestre. On doit surtout le louer d'avoir su conserver à ce beau morceau son véritable style et son véritable caractère.

M. Dorus s'est fait entendre dans une fantaisie sur la flûte, que nous croyons // 131 // composée par le célèbre Boëhm, inventeur de la flûte nouvelle. M. Dorus est incontestablement le premier flûtiste que nous ayons. Faisons des vœux pour que l'enseignement de la flûte perfectionnée s'introduise au Conservatoire. M. Dorus est d'avance désigné comme professeur par l'opinion générale.

Pour compléter le programme de cette séance, il nous resterait à parler du psaume de Marcello et de l'air des *Sauvages* de Rameau. Mais, pour ce qui est du premier morceau, nous avons encore trop présents à l'esprit nos souvenirs de l'école de Choron, où ces psaumes étaient si parfaitement rendus, pour ne pas sentir la différence qui existe entre une exécution froide et matériellement littérale, et cette exécution chaleureuse, intelligente et franche, que Choron seul avait le secret de réaliser au moyen des masses vocales. Quant à l'air des *Sauvages* de Rameau, il contient des détails fort curieux; nous croyons pourtant qu'un fragment de ce genre perd à être séparé des prestiges de la scène.

Le deuxième concert nous a fait faire connaissance avec une ouverture de *Jeanne d'Arc*, de M. Moschelès. Cette ouverture, extrêmement remarquable sous le rapport de la facture et des détails d'instrumentation, est loin de maquer d'intentions et de mouvement dramatique; mais on y chercherait vainement une idée saillante et neuve. C'est là un malheur

d'autant plus grand, que le titre seul de *Jeanne d'Arc* exalte l'imagination de l'auditeur et lui promet de grandes choses.

M<sup>lle</sup> Guénée est une jeune pianiste d'un fort beau talent, et l'on nous croira sans peine quand nous aurons ajouté qu'elle est élève de M. Zimmermann, le plus habile et le plus célèbre de nos professeurs. La jeune virtuose s'est fait entendre dans la douzième étude de Doëhler et dans le *Moïse* de Thalberg. Ces deux morceaux ont été fort applaudis. M<sup>lle</sup> Guénée y produira plus d'effet encore, lorsque, comme les deux grands exécutans ses modèles, elle aura acquis ce second talent, résultat de l'habitude et de l'expérience, qui consiste à maîtriser ses émotions en face d'un auditoire imposant.

Puisque nous venons de nommer M. Zimmermann, nous saisissons cette occasion de signaler le grand ouvrage que l'illustre professeur vient de publier sous le titre d'*Encyclopédie du pianiste compositeur*. Ce travail est divisé en trois parties: la première comprend une méthode de piano élémentaire avec les règles du doigté, les exercices, les gammes; la seconde contient des exercices propres à faire aborder toutes les difficultés de l'école moderne; enfin, dans la troisième, on trouve un traité d'harmonie, de basse chiffrée, de contrepoint et de fugue, une méthode pour préluder et pour accompagner la partition, et un petit traité d'instrumentation. Dans cet ouvrage, fruit de vingt ans de méditations et de travaux, M. Zimmermann a réduit en préceptes clairs, rationnels et saisissans dans leur expression, tout ce que sa longue expérience lui a appris touchant la science du pianiste. Le traité d'harmonie est surtout remarquable par sa lucidité, sa concision, et par l'explication de certains accords dont l'origine et la nature avaient été un sujet d'embarras et de disputes parmi les théoriciens. Nous avons la conviction que cette *Encyclopédie* obtiendra la préférence sur plusieurs autres méthodes dont nous ne contestons // 132 // pas le mérite, mais qui ne nous semblent pas correspondre suffisamment aux progrès immenses de l'art du piano.

Rien n'est noble, grandiose, simple et austère, comme le psaume de Handel. C'est là de la musique faite pour les grands temples, faite pour lutter avec l'harmonie imposante, massive et impassible de l'orgue. Nous disions tout à l'heure que les *Passions* de J.-S. Bach étaient des chefs-d'œuvre inconnus parmi nous. Il en serait de même des compositions sublimes de Handel, si cet admirable Choron n'avait réalisé des prodiges d'exécution musicale avec une centaine d'enfans ramassés dans les carrefours. Oh! les festivals de Belgique, d'Angleterre et d'Allemagne! qui nous les donnera? Qu'on se figure pourtant l'effet que produiraient, dans une enceinte comme le Panthéon, le *Messie* [*Messiah*], *Judas Machabée* [*Judas Maccabaeus*], la *Fête d'Alexandre* [*Alexander's Feast*] de Handel, une *Passion* de Bach, une *Lamentation* à grands chœurs de Palestrina, puis la symphonie en *ut mineur*, le finale de la symphonie avec chœurs, celui de *Fidelio*, ou bien encore celui de la symphonie de *Roméo et Juliette*! Une musique de six cents musiciens! un auditoire de six mille personnes! et ces grandes mélodies et ces cris d'enthousiasme emplissant la vaste coupole!

La symphonie concertante pour deux violons, composée et exécutée par MM. Dancla frères, est la chose la plus originale et la plus piquante qu'on puisse entendre. Ajoutons qu'elle était merveilleusement rendue.

Nous passerons au pas de course sur le troisième concert. Ce n'est pas que la composition en fût moins intéressante qu'à l'ordinaire. La superbe ouverture d'*Iphigénie en Aulide* et une partie du premier acte de cet opéra, y compris le chœur suave: *Que de graces, que de majesté!* un solo de violon de M. Th. Hauman, virtuose d'un grand talent, que Saint-Pétersbourg nous a rendu à regret, un chœur martial et vigoureux de l'opéra de *Tarare* de Salieri, un fort beau fragment de *Judas Machabée* [*Judas Maccabaeus*], et une délicieuse symphonie de Haydn en *si bémol*, figuraient sur le programme. Malgré cela, ce concert a été froid. Les êtres collectifs sont comme les êtres isolés; un orchestre est comme un virtuose: il est plus ou moins bien disposé, et cette disposition se communique magnétiquement au public.

La quatrième séance a été magnifiquement ouverte par la belle symphonie en *ut* de M. Henri Reber. Cette symphonie pourrait être considérée comme le résumé des traditions classiques et des nuances individuelles qui appartiennent aux trois grands symphonistes allemands, Haydn, Mozart et Beethoven. Sous le rapport de la simplicité et de la naïveté peut-être un peu recherchée des motifs principaux, la composition de M. Reber relève de Haydn: elle se rapproche de Mozart par la mélancolie et la couleur élégiaque ou rêveuse des chants intermédiaires, et de Beethoven par une foule d'effets accidentels et de développemens épisodiques. Du reste, il est impossible d'unir à des idées plus fraîches une facture plus savante et des détails plus piquans. Le mérite de la conduite du morceau, de la logique des parties et de la clarté de tout l'ensemble est tel chez M. Reber, que nous n'hésitons pas à dire qu'il a laissé loin, derrière lui, tous les symphonistes qui se sont renfermés dans le cadre qu'il a // 133 // cru devoir adopter. Il resterait à examiner si ce parti pris de M. Reber, de s'appropriier les qualités distinctives des trois grands maîtres allemands et de les concentrer dans l'unité qu'il conçoit, ne doit pas nuire à l'originalité et à l'individualité de ses créations. Pour nous, nous avouons sincèrement que cette question ne laisse pas de doute dans notre esprit, et, pour étayer notre conviction, nous n'aurions besoin que d'en appeler de M. Reber à M. Reber lui-même et de comparer les quatuors et trios pour piano, violon et violoncelle, du jeune auteur avec ses symphonies. Que ceux qui, comme nous, ont eu le bonheur d'admirer M. Reber dans l'un et l'autre genre disent si son allure n'est pas plus dégagée, plus aisée, plus franche; en un mot, s'il n'est pas plus *lui* dans le premier genre que dans le second. Haydn, dit-on, tire du motif le plus vulgaire des trésors de grace, d'élégance, les choses les plus exquises et les plus charmantes; mais est-ce une raison pour affectionner les motifs vulgaires? Voyez plutôt: chez Mozart, les sujets de cette nature deviennent beaucoup plus rares; chez Beethoven, ils disparaissent presque tout-à-fait, au point que, dans la totalité de ses œuvres, on en compte à peine deux ou trois. L'art a donc marché, son expression s'est donc agrandie et ennoblie depuis Haydn: pourquoi faire rétrograder l'art? Je viens de dire que j'en appelle de M. Reber à M. Reber lui-même, et si ses beaux trios et quatuors

n'étaient pas là pour me donner raison, je prendrais, par exemple, le premier et le quatrième morceau de sa symphonie. Dans ces deux morceaux, le musicien a voulu évidemment faire reposer son édifice musical sur le sujet le plus simple et le plus familier. Mais aussitôt son exposition faite, la nature élevée de son talent l'emporte, et les phrases intermédiaires ont une tout autre distinction que le motif principal.

Ces observations faites, félicitons la Société des Concerts d'avoir enfin ouvert ses portes à un jeune compositeur qui avait su déjà se placer très haut dans l'opinion. Si nous sommes bien instruits, la symphonie de M. Reber et l'ouverture de M. Moschelès ne seront pas les seules œuvres instrumentales que le Conservatoire aura fait connaître cette année à ses abonnés. Une ouverture d'une jeune dame, très habile professeur de piano, M<sup>me</sup> Farrenc, a été entendue à l'une des dernières répétitions du Conservatoire. Cette œuvre a, dit-on, excité la plus grande surprise parmi les sociétaires peu accoutumés à voir une femme manier l'orchestre avec tant d'aisance et de vigueur. A la manière dont les initiés parlent de cette ouverture dans le monde, il est à croire qu'elle figurera sur un des prochains programmes.

Nous avons fort applaudi M. Chevillard, qui a déployé un admirable talent d'exécution dans sa fantaisie pour le violoncelle. Nous croyons cependant que le virtuose aurait obtenu un succès plus universel s'il ne s'était pas amusé à accumuler des tours de force, et s'il n'était pas trop sorti de la nature de son instrument, aux accens graves et religieux, et si merveilleusement doué de la faculté de chanter. D'ailleurs, le système dans lequel cette fantaisie est écrite nous semble devoir être critiqué. A quoi bon cette introduction pompeuse, ce luxe d'orchestre, ces trois trombones dont le résultat inévitable est // 134 // d'anéantir l'effet du solo? Certes, il faut toute l'habileté, toute la délicatesse et la grace du jeu de M. Chevillard pour triompher des conditions désavantageuses dans lesquelles les virtuoses se placent trop souvent eux-mêmes par irréflexion.

M. Alizard a merveilleusement rendu tout ce qu'il y a de noblesse touchante, de sensibilité simple et vraie dans l'air d'*Cédipe à Colonne*: *Elle m'a prodigué sa tendresse et ses soins*. Voilà encore un morceau que la Société des Concerts a reçu de seconde main, et que nous n'eussions pas entendu au Conservatoire si le concert de la *Gazette musicale* ne l'avait mis en lumière. Que faut-il pour que la Société des Concerts s'assure encore une longue durée? Il faut qu'elle se montre moins craintive, moins timide dans le choix des compositeurs et des œuvres qu'elle veut adopter; il faut qu'elle entre hardiment dans la voie des améliorations. De nouvelles hésitations, de nouveaux tâtonnements trahiraient désormais une déplorable incertitude de vues. Ici aussi *il y a quelque chose à faire*; mais, au moins, ce qu'il y a à faire est évident. Prendre dans tous les opéras de la vieille école, dans ceux de Gluck, dans *Cédipe*, *Didon*, *les Danaïdes*, *Démophon*, *Médée*, *Élisa*, *les Deux Journées*, *Joseph*, *Stratonice*, *Euphrosine*, etc., etc., tous les morceaux susceptibles de produire de l'effet hors de la scène; mettre à l'étude des fragmens de Lulli [Lully] et de Rameau, et, en totalité ou en partie, les oratorios de Bach, de Handel, de Haydn; choisir dans les œuvres innombrables des Palestrina, d'Allegri, de Marcello, non ce qu'il y

a de plus beau (il n'y a pas de choix sous ce rapport), mais ce qui offre le moins de difficultés aux exécutans..... N'en disons pas davantage, le champ est assez vaste comme cela: eh bien! voilà ce qu'il y a à faire. Il est vrai, la tâche n'est pas aisée. Pour cela, il ne suffit pas d'avoir à ses ordres le premier orchestre de l'Europe; il faut encore des masses chorales bien disciplinées, des chanteurs qui ne se contentent pas de filer des sons, de faire des roulades et des vocalises; il faut des artistes intelligens, aimant l'art, musiciens surtout, entendez bien! connaissant les anciennes traditions, les divers styles des diverses écoles. Oui, la tâche est difficile; mais, après tout, pourquoi avons-nous un Conservatoire?

La quatrième séance a été terminée par l'ouverture et des fragmens de la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*]. Que dire de cette musique si riche et si sobre dans ses ornemens, si surprenante dans sa jeunesse et sa beauté impérissable? Que dire de cette ouverture si grande et si fraîche, prodige d'inspiration et d'art? Tout se résume en un seul mot: C'est la perfection.

***REVUE DE PARIS, 8 mars 1840, pp. 129–134.***

Journal Title:	REVUE DE PARIS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	dimanche
Calendar Date:	8 MARS 1840
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	15
Series:	3
Pagination:	129 à 134
Title of Article:	Revue du Monde Musical.
Subtitle of Article:	CONCERTS DU CONSERVATOIRE.
Signature:	JOSEPH D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	None