

La symphonie pastorale de Beethoven ouvrait, dimanche dernier, le quatrième concert du Conservatoire. Faites bien attention à la signification de ce mot: *Symphonie pastorale!* De tous nos poètes contemporains, il n'y avait peut-être que Beethoven, et, de tous nos arts, il n'y avait que la musique, qui pussent tenter une œuvre dans le genre descriptif, en plein XIX<sup>e</sup> siècle, à une époque où le bonheur de la vie champêtre n'est plus que le bonheur des niais; où la Suisse est devenue une espèce de boulevard extérieur, un vaste jardin anglais, où les oisifs de toute l'Europe vont jeter leur or et promener aristocratiquement leur ennui. Il ne faudrait cependant pas prendre cette même symphonie pastorale pour une bergerie ou une idylle à la manière de Ségrais et de M. de Florian. Le poète a chanté les divers aspects et les beautés de la nature; mais au milieu de la nature, il a placé l'homme; mais, au-dessus de tous les deux, il a montré Dieu. La nature? c'est le premier morceau de la symphonie. La nature et l'homme? c'est l'adagio et la danse villageoise ou scherzo. La nature, l'homme et Dieu? c'est l'orage et le cantique final. Voilà les trois personnages et les trois actes du drame. Voici l'enchaînement des scènes.

Le premier allegro est intitulé: *La calme des champs*. Dès la première mesure, en effet, vous êtes transporté dans les bois, sur les côteaux. Quelle pureté, quelle fraîcheur dans l'air! Combien de détails, d'accidens se présentent à nos regards! Vous savourez lentement, l'une après l'autre, ces images riantes et gracieuses. Les troupeaux se mettent en mouvement sur les collines; vous entendez la cloche du bélier murmurer confusément dans la vallée; vous voyez le lac qui moutonne, la cascade qui bondit; des bandes d'oiseaux traversent l'air, et vont se cacher dans les arbres de la forêt, qu'ils remplissent de leurs gazouillemens. De temps en temps, les ombres d'épaisses nuées attristent l'œil; mais un rayon se glisse à travers les découpures des nuages, et l'astre du jour reprend son éclat.

L'adagio est intitulé: *Rêverie d'un poète au bord d'un ruisseau*. Le // 123 // poète sent le besoin de recueillir toutes ses impressions. Que de trésors d'idées, de sentiment, de sensations délicates se trouvent dans ce morceau! Comme on est bercé voluptueusement à ces molles et belles mélodies! l'âme du compositeur s'exhale tantôt en élans de joie, tantôt en plaintes timides; et le chant des oiseaux répond à ses derniers accens. Le poète se réveille aux sons de la danse champêtre. Les jeunes filles, les jeunes hommes accourent à la fête de tous côtés, par tous les sentiers. La danse commence; c'est le hautbois, c'est le cor qui disent le refrain montagnard; c'est le basson rustique qui accompagne avec les deux seules notes qu'il sait faire: *fa, ut, fa*. Tout à coup, une troupe de bergers envahit, avec une joue bruyante, le lieu du bal; et leur danse grotesque et leurs lourds sabots de bois contrastent avec la légèreté des pas des jeunes filles.

Jusqu'ici, à l'exception de ce dernier effet, le compositeur a évité avec soin ces grands coups qui sont du domaine de la symphonie. On ne saurait trop admirer la puissance de génie que suppose une composition dont les deux tiers ne cessent d'intéresser et de charmer avec des images constamment douces, reposées et souvent répétées. Mais voilà une raffale qui rase la terre et balaie la poussière des champs. Le bal cesse: paysans et paysannes s'enfuient avec effroi. Le *ré bémol* frissonne aux basses comme

le vent qui mugit; la grêle frappe, rebondit et roule; la pluie tombe par torrens, les arbres se courbent et craquent, l'éclair et ses cliquetis de lumière brillent dans les ténèbres, la foudre abat le vieux chêne et fend le rocher, des vapeurs enflammées traversent l'horizon; puis, toujours, la raffale culbute tout sur son passage, fait rebrousser le torrent, ravage la plaine, remonte sur la montagne pour redescendre dans la plaine, et tournoie dans l'air comme le noir génie de la destruction. Et à côté de tous ces bruits et des clameurs de cet épouvantable chaos, entendez aussi ces silences mornes, ces voix glacées tout à coup, ces cris étouffés par la stupeur. Entendez ces tenues aiguës de la petite flûte, qui se prolongent et percent à travers la masse de cet orchestre qui gronde! c'est tantôt une étincelle, un point de feu qui brille et s'éteint dans la nue; tantôt c'est le vent en furie qui se fait sillon à travers la forêt et dans les aspérités des rochers. Cependant les élémens se lassent de cette lutte acharnée; la pluie se calme, le vent cesse, le tonnerre s'éloigne, le ciel s'éclaircit, l'horizon redevient radieux; le chalumeau du pâtre fait entendre du haut de la montagne un chant de joie. Ici, encore, l'illusion est portée à son comble: on croit sentir cette fraîcheur, cette humidité de l'air après l'orage. Un frisson de bien-être circule sur tous les membres: on se sent renaître.

Il semble maintenant que tout est dit, que le poète n'a plus rien à ajouter à ces tableaux, à ces effets terribles et grandioses. Il semble qu'il ait atteint l'apogée de l'inspiration et de l'art. Eh bien! il n'en est pas ainsi: le génie est inépuisable. Après cet orage si riche de couleurs, si effrayant de réalité, le compositeur fera entendre un chant religieux, un cantique d'action de grâces, un hymne, l'hymne de la nature reconnais- // 124 // -sante [reconnaissante] à son créateur. C'est véritablement l'hymne incessant que ce chant sublime entonné successivement par toutes les voix de l'orchestre, les unes éclatantes et solennelles, les autres douces et voilées; c'est l'hymne avec ses strophes tour à tour calmes, pleines, altières, enflammées.

Au point de vue où Beethoven s'est placé dans cette symphonie, on serait tenté de croire, si le génie n'avait la prescience des lois les plus profondes de la nature, que le compositeur a voulu justifier en quelque sorte les belles traditions sur l'origine de la musique, consacrées dans les écrits des anciens philosophes, et suivant lesquelles le monde et tous les élémens dont il se compose, constitués d'après des lois harmoniques, produisent réellement un concert infini que nous ne pouvons entendre à cause de la faiblesse de nos organes. C'est là ce que le psalmiste a exprimé lorsqu'il a dit que «le son des cieus a volé par toute la terre;» *in omnem terram exiit sonus eorum*; et Dieu parlant à Job l'a confirmé en ces termes: «Qui fera cesser l'harmonie des cieus?» *concentum cæli quis dormire faciet?* C'est là aussi ce qu'ont établi les livres sacrés de l'Inde et de la Chine, les philosophes de l'antiquité païenne, Pythagore [Pythagoras] et Platon, plusieurs théologiens du moyen-âge, les poètes Dante et Shakspeare [Shakespeare], et ces idées se sont perpétuées jusque dans certains écrits de nos jours. Il résulterait de là que note musique, primitivement *en Dieu*, comme dit le P. Mersenne, ami de Descartes, ne serait qu'un emblème de cette autre harmonie de la nature et des mondes, que, pour cette raison, le langage universel avait désignée par le nom de *musique mondaine*. Quoi

qu'il en soit de cette tradition, attestée d'ailleurs par une foule de monumens de toute sorte, il est certain qu'elle se présente naturellement à l'esprit, à l'audition de la symphonie pastorale, et cela seul prouve à quelle hauteur de pensées Beethoven s'est élevé dans une composition d'un genre en apparence si modeste, et quelles idées ce grand musicien se faisait de la poésie descriptive à notre époque.

La scène et le chœur d'*Idoménée* [*Idomeneo*], de Mozart, appartiennent à ce grand style d'expression antique et profonde dont les chefs-d'œuvre de Gluck et *la Vestale* de Spontini seront à jamais les modèles désespérans. Dans le fragment dont nous parlons, Mozart s'est montré l'égal du sublime fondateur de notre scène lyrique. La marche religieuse qui succède au chœur rappelle celle du second acte de *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*]. Outre qu'elles sont dans le même ton, elles ont le même caractère de gravité et de solennelle simplicité.

Le duo de haut-bois et violoncelle, composé par M. Brod et exécuté par l'auteur et M. Batta, est un véritable duo dramatique avec son exposition, son récitatif, son ensemble et sa strette. A voir les deux virtuoses faire assaut entre eux de sentiment et d'expression plutôt que de difficultés de mécanisme, on eût cru parfois entendre deux voix humaines, l'une d'alto, l'autre de baryton. Toute proportion gardée, Rubini n'a pas plus de sensibilité et d'accent. Ce duo, ainsi chanté, semblait être détaché de quelque scène pathétique d'un de nos plus beaux opéras, // 125 // et l'on se demandait si des paroles eussent pu ajouter plus d'illusion et de puissance au langage mélodique des deux artistes.

Nous sommes loin de penser que notre plus belle institution philharmonique, la *Société des concerts*, mérite le reproche que lui adressent quelques personnes de rester en arrière du progrès musical. Cependant nous croyons qu'elle justifierait tôt ou tard cette accusation, si elle s'obstinait à nous donner, comme seule et véritable musique sacrée, les bacchanales vocales et instrumentales qu'il a plu à M. Cherubini de publier sous le titre de *Messes en musique*. Il est absurde de supposer qu'il existe, pour composer de la musique sacrée, une recette au moyen de laquelle il suffit d'ajuster avec plus ou moins d'habileté et de science des mélodies et des accents profanes sur les textes de la liturgie catholique. Le bon sens public comprend bien que, sauf les paroles, il n'y a aucune différence entre l'art ainsi conçu et l'art mondain. Il comprend que le chant grégorien est encore le seul type de toute inspiration chrétienne, et, en cela, il se trouve d'accord avec le jugement des théoriciens. Ces derniers ont reconnu formellement que le caractère véritablement religieux de la musique ne peut se trouver hors de la tonalité austère et de l'harmonie consonnante du plain-chant. Ils ajoutent, d'un autre côté, qu'il n'y a d'expression passionnée et dramatique possible qu'avec une tonalité susceptible de beaucoup de modulations, comme celle de la musique moderne. Or, la musique dite sacrée de M. Cherubini, comme celle de la plupart des compositeurs modernes, est écrite dans ce dernier système. Elle ne peut donc être autre chose que dramatique et passionnée. Si je voulais analyser le *credo* exécuté dimanche dernier au Conservatoire, j'y trouverais sans contredit de très grandes beautés musicales, comme l'effet du *passus* et du *crucifixus*; mais il

n'est pas moins vrai qu'il y a là un contresens radical, un point de départ essentiellement faux, et tout le talent et tout l'art imaginables ne sauraient se soustraire aux conditions nécessaires du système.

J'insiste d'autant plus sur cette question importante, qu'elle vient d'être mise à l'ordre du jour par le parti qu'un célèbre compositeur de notre époque vient de tirer de l'inspiration religieuse sur la scène lyrique. Plusieurs journaux ont dit, et presque tout le monde a répété, que M. Meyerbeer, après avoir fait de la musique catholique dans *Robert-le-Diable*, a fait de la musique protestante dans *les Huguenots*. Il est évident que, quant à ce dernier ouvrage, on s'est laissé abuser par le sujet du poème. Le choral, qui joue un si grand rôle dans la bouche de Marcel et dans la dernière scène du cinquième acte, bien que composé par Luther, n'en appartient pas moins à la musique catholique, c'est-à-dire à la tonalité des modes ecclésiastiques. Le beau rôle de Marcel n'est pas écrit sans doute d'un bout à l'autre dans les tons du plain-chant, mais il se rapproche presque toujours du caractère religieux, soit par l'accompagnement des instrumens à vent qui imitent les registres de l'orgue, soit par les vieilles formules religieuses que le compositeur a su employer avec autant d'habileté que d'à-propos. Enfin, l'on peut dire que l'inspiration // 126 // chrétienne, malgré quelques concessions nécessaires à l'inspiration opposée, domine et traverse tout le drame musical, et il est certain que tous les morceaux et toutes les parties de récitatif écrits sous cette pensée sont vivement sentis du public. La raison en est simple: tous les esprits conçoivent le sentiment religieux, mais on ne le conçoit pleinement qu'autant qu'il se traduit dans une expression parfaitement distincte de celle du langage mondain.

A propos des *Huguenots*, un critique littéraire, devenu tout à coup critique musical, a prétendu que la romance de Valentine au quatrième acte était *languissante*. Or, cette romance ne saurait faire *languir* l'action, puisqu'on ne l'a dite à aucune représentation. Nous sommes loin de blâmer la sévérité du critique pour un ouvrage qu'il croit médiocre, mais au moins cette sévérité devrait-elle être justifiée par des connaissances spéciales en musique, et l'on s'expose à de singuliers mécomptes lorsque, en fait de partitions, on ne sait lire que des livrets d'opéras.

Je reviens au dernier concert du Conservatoire. L'ouverture d'*Antigone* de M. Girard a terminé la séance. Cette symphonie, inspirée, nous croyons, par la lecture de l'*Antigone* de M. Ballanche, révèle beaucoup de talent et une connaissance approfondie des effets de l'instrumentation. L'introduction est la page la plus remarquable de l'ouvrage; elle a un caractère de grandeur et de simplicité qui convient parfaitement au sujet. Il est à regretter que ce caractère disparaisse dans l'allegro, d'ailleurs gracieux et délicat. A partir de ce moment, on trouve des mélodies agréables, des jeux d'orchestre charmans; mais, je le répète, cette partie manque de majesté. Du reste ce début, qui n'est certainement pas un coup d'essai, et qui suppose beaucoup d'expérience, suffit pour assigner à son auteur, déjà si distingué comme chef d'orchestre, un rang honorable parmi les instrumentalistes.

— Le succès des *Huguenots* croit à chaque représentation. Le public apprécie maintenant tout ce qu'il y a de grace exquise et de délicatesse charmante dans cette œuvre, dont les dimensions grandioses l'avaient d'abord exclusivement frappé. Les deux premiers actes ravissent par la pétulance, la verve, comme aussi par la fraîcheur et l'inappréciable sérénité de leurs mélodies. Le troisième intéresse par la variété des chœurs et les effets des masses instrumentales, si curieusement traitées par M. Meyerbeer; quant aux deux derniers, le public, qui en a senti dès la première fois la beauté, les reçoit toujours avec le même enthousiasme. M<sup>lle</sup> Falcon retrouve chaque soir des élans de grande tragédienne; tant de zèle et de fatigues n'épuisent pas la jeune cantatrice; on dirait que ses forces se renouvellent en même temps que son inspiration. Les *Huguenots* pourraient bien courir la même carrière que *Robert-le-Diable*. Levasseur chante et joue le rôle de Marcel avec largeur et simplicité; son expression originale et dramatique aide puissamment à l'intelligence de la nouvelle création de Meyerbeer. La voix, si vibrante de Dérivis, a, dans le premier acte, une agilité rare et qu'on ne lui connaissait pas. C'est là un succès d'autant plus glorieux pour M. Meyerbeer, qu'il ne le doit qu'à la puissance de son ta- // 127 // -lent [talent], et à l'exécution vraiment admirable de ses chanteurs. L'administration n'a rien à voir dans cette affaire; le luxe dont M. Véron entourait les chefs-d'œuvre de la musique, M. Duponchel a cru qu'il pouvait s'en dispenser; qu'il y prenne garde, cette négligence pourrait bien lui jouer un mauvais tour une autre fois, lorsqu'il n'aura plus M. Meyerbeer avec lui. Nous reviendrons, dimanche prochain, dans un second article, sur les *Huguenots*.

— *La Dama Irlandese*, tel est le titre d'un opéra nouveau représenté à Naples sur le théâtre du *Fondo*, le 24 du mois dernier. Nous empruntons le dialogue suivant à un journal napolitain. — Bonne nuit, docteur. — Où donc allez-vous? — Chez moi pour écrire mon article. — Sans voir le second acte? — J'en ai assez, *mi basta*. — Et que direz-vous de la musique? — Je dirai que je me suis senti chatouiller l'oreille pendant une heure sans être frappé, surpris, par aucune mélodie nouvelle. — Que direz-vous du livret? — Que je n'ai rien compris du tout. — Il est pourtant de Romani. Oui, mais de Romani quand il était enfant; ce n'est pas le seul tour d'écolier que nous ayons à lui reprocher. — Que direz-vous de M<sup>me</sup> Duprez? — Rien du tout. — Et du ténor Moriani? — Encore moins. — Vous parlerez de Cosselli, la première basse? — Oui, pour lui conseiller de jouer les rôles de don Geronio du *Turco in Italia*, ou bien de don Taddeo de *l'Italiana in Algeri*. — Voyons enfin ce que vous conterez de M<sup>lle</sup> Bertrand? — J'écrirai qu'elle avait une peur horrible, qu'elle a donné plus qu'elle ne promettait, qu'elle a dit sa cavatine avec beaucoup de grace, de verve et de clarté, qu'elle s'est signalée dans le duo et qu'on l'a deux fois rappelée sur la scène où de nouveaux applaudissemens l'ont accueillie. — Que direz-vous de la musique de *maestro* Mazza? — Qu'il est venu sur la scène pour donner la main à M<sup>lle</sup> Bertrand. — Il faudrait pourtant savoir si le second acte... — Docteur, bonne nuit.

— *I Briganti*, opéra en trois actes que Mercadante a écrit pour notre Théâtre-Italien sera représenté sous peu de jours. On a déjà fait deux répétitions générales, et les connaisseurs s'accordent à dire qu'il renferme

des choses très remarquables et tout-à-fait dignes des autres productions du même maître. Rubini, Lablache, Tamburini, M<sup>lle</sup> Grisi, rempliront les principaux rôles du nouvel opéra; c'est promettre aux amateurs une exécution excellente.

— Jeudi dernier, pendant l'entr'acte, M. Mordlick, violoniste allemand s'est fait entendre au Théâtre-Italien; il a joué une fantaisie de sa composition avec beaucoup de succès. Un son pur, d'une grande justesse, de la grace, de l'élégance, une agilité remarquable, telles sont les principales qualités de ce virtuose.

— Une foule de poètes, d'artistes, de femmes élégantes et d'hommes politiques assistaient, lundi dernier, au concert de l'Hotel-de-Ville, donné par un virtuose polonais, M. Albert Sowinski. Nous héritons de toutes les gloires de cette Pologne que nous avons laissé mourir. Après Miskevietch, son poète, voici venir son illustration musicale. La *Reine Hedvige*, scène dramatique à grand orchestre, ouvrait le concert. Cette symphonie, la // 128 // première de M. Sowinski, cette rêverie fantastique d'un proscrit où passent tour à tour des images gracieuses et terribles, a été comprise et écoutée avec intérêt. La prière, d'un caractère grave et solennel, est semée d'accords qui se suivent dans un ordre neuf et piquant; un ranz des vaches, rendu par un hautbois et un basson à l'octave, contraste naïvement avec l'imposante grandeur de la prière. L'entrée des trompettes guerrières où les timbales battent la mesure à contre-temps est pleine d'éclat. Le principal motif de l'allegro est instrumenté avec clarté. Il a été bien exécuté par l'orchestre, dirigé par M. Tilmant, quoique tous les instrumens ne fussent pas en nombre suffisant. On a remarqué le chant intermédiaire pour les hautbois et les violons avec son accompagnement d'accords brisés par les cors et les bassons, tandis que le trombone-basse fait entendre la note fondamentale; le dernier presto en *ut mineur* est d'une singulière originalité. Il y a quelque chose de grand et d'horrible, comme la chute d'un peuple, dans l'explosion du *tutti* final. M. Sowinski a voulu faire de ce morceau une sorte d'épée musicale.

Le concerto en trois mouvemens du même virtuose a été fort applaudi; l'adagio religioso en *mi bémol* reproduit le thème dans toute ses transformations. Le rondo en style polonais se distingue par une imitation de fugue très bien faite. Tout ce concerto est une véritable symphonie dans laquelle le piano fait un rôle concertant et brillant. M. Robberechts, M<sup>me</sup> Damoreau et miss Trotter ont partagés avec M. Sowinski les honneurs de la soirée. Miss Trotter, après avoir chanté avec beaucoup d'éclat et de verve la cavatine du *Barbier* [*Barbiere*], a soutenu parfaitement sa partie dans le quatuor des *Puritains*. Cette jeune cantatrice s'est montrée la digne élève de Rubini, et un jour viendra où elle tiendra sa place à côté de son maître sur la scène du Théâtre-Italien.

— M. Labarre va ouvrir un cours d'exercices de harpe qui, dirigés par cet habile maître, seront aussi instructifs qu'intéressans. La première séance aura lieu mardi soir, 15 mars, au Gymnase musical.

— MM. les frères Tilmant continuent leurs matinées musicales de quinzaine en quinzaine dans les salons de M. Pape. A leur dernière séance, ils ont exécuté le beau quatuor de Beethoven en *si bémol*, et un nouveau quintetti de M. George Onslow, aussi remarquable par la richesse de la facture que par la beauté des mélodies et l'expression. L'adagio et l'allegro final ont surtout excité l'admiration. C'est aujourd'hui, dimanche, à deux heures, que doit avoir lieu la troisième matinée de MM. Tilmant.

— M. HENRI HERZ donnera, le 22 de ce mois, au Gymnase musical, un grand Concert dans lequel il exécutera un nouveau concerto, de grandes Variations sur la *Norma*, et une Fantaisie Dramatique sur le choral protestant des HUGUENOTS. On entendra aussi M<sup>me</sup> DORUS-GRAS, M<sup>lle</sup> A. LAMBERT; MM. GÉRALDI, PONCHARD, JEANSENNE, LANZA, ZANI DE FERRANTI et BATTÀ. Le Concert sera terminé par la *Fête Pastorale*, pour quatre pianos et à seize mains, exécutée par MM. Thalberg, Bertini, J. Herz, Hiller, Osborn, Sowinsky, Billard et H. Herz. L'orchestre sera dirigé par M. VIDAL. On peut se procurer des billets chez M. Henri Herz, rue du Faubourg-Poissonnière, n° 5.

**REVUE DE PARIS, 13 mars 1836, pp. 122–128.**

Journal Title:	REVUE DE PARIS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	Dimanche
Calendar Date:	13 MARS 1836
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	27
Series:	2
Pagination:	122 à 128
Title of Article:	Revue du Monde Musical.
Subtitle of Article:	None
Signature:	None
Pseudonym:	None
Author:	Attribué à Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	None