

Le cinquième concert du Conservatoire a été fort beau. Weber et Beethoven en ont fait les frais, quant aux parties symphonique et vocale. Tous les morceaux, il est vrai, qui figuraient sur le programme, était, à l'exception d'un solo de violon, empruntés au répertoire habituel. Mais il était nécessaire de redire l'ouverture de *Léonore*, exécutée déjà dans la première séance, et qu'il est impossible de pouvoir apprécier sur une seule audition. Lorsqu'on entend maintenant cette ouverture, si grande, si puissamment dramatique, si riche de contrastes et d'effets neufs, on a peine à comprendre que les symphonistes (et des symphonistes allemands) qui la jouèrent à la première représentation de *Fidelio* la déclarèrent unanimement inintelligible et ennuyeuse, au point que son auteur, doutant de lui-même, n'hésita pas à le retirer sur-le-champ, et se crut obligé successivement d'en écrire deux autres. Du moins, dans ce cas-ci, l'injustice n'eut pas pour résultat de décourager, de désoler le génie en le persuadant de son impuissance. Tout au contraire, au lieu d'un chef-d'œuvre, elle en fit produire trois.

Il était aussi bien entendu de nous redonner l'air avec chœur de l'opéra d'*Euriante* [*Euryanthe*] de Weber. Il y a deux ou trois ans, ce charmant morceau avait fait sa première apparition au Conservatoire, et cette tentative n'avait pas été couronnée de succès. *Euriante* [*Euryanthe*] fit *fiasco*. Nous croyons même nous rappeler que M^{me} Damoreau était chargée de la partie principale, qui sied bien à M^{lle} Lavoy. Cette fois, le fragment a été fort applaudi. Puisse la Société des Concerts se convaincre par là qu'il est bon de lutter contre le public, lorsque, aux yeux des artistes, il est manifeste que le public s'est trompé! Mais, ainsi que nous l'avons déjà dit, la témérité n'est pas le défaut de la Société. Ses appréhensions, dans cette dernière circonstance, ont été telles, que le rédacteur du programme s'est vu obligé de déguiser le vrai nom de ce morceau d'*Euriante* [*Euryanthe*], et de tromper le public en donnant à un finale (car c'en est un) le nom d'*air*, c'est-à-dire de la forme musicale qui supporte le mieux les roulades et les fioritures. De plus, la Société n'a voulu hasarder que la dernière moitié de cette gracieuse composition. De cette manière, nous avons été privés d'une introduction orchestrale pleine d'éclat et de mouvement, d'un chœur d'hommes d'un effet entraînant. Il est vrai que, dans la partition, ce dernier chœur est suivi d'un long récitatif dialogué qu'on pourrait peut-être difficilement séparer de la scène; mais il était aisé de le supprimer.

Le solo composé et exécuté par M. Grassi n'a pas été applaudi autant qu'il méritait de l'être. Cet artiste, violon-solo de l'empereur de Russie, n'a peut-être pas ces qualités extérieures, plus brillantes que solides parfois, par lesquelles un si grand nombre de virtuoses se recommandent aux yeux du public; mais c'est un talent fort et sérieux, qui ne saurait être apprécié d'abord que par un petit nombre de connaisseurs. Ajoutons que M. Grassi avait eu le malheur de rencontrer une chanterelle fausse. L'exécutant à qui pareil accident arrive ne peut plus être maître de son instrument, et le bon public, qui ne discerne pas tout cela, jette la faute sur l'artiste. On nous a dit que M. Grassi avait couru tout Paris pour pouvoir trouver une bonne chanterelle. Avis aux violonistes qui viennent se faire entendre dans notre capitale. On nous a dit aussi // 295 // que cet

artiste excellait dans l'exécution des quatuors; dans ceux de Beethoven surtout, il se montre admirable interprète.

Le chœur des chasseurs d'*Euriante* [*Euryanthe*] a produit son effet accoutumé; c'est dire qu'il a obtenu les honneurs du *bis*. La seconde partie ajoutée par M. Castil-Blaze figure très bien à côté de celle de Weber, et sert merveilleusement à la mettre en relief. Seulement, la petite phrase: *Tout se tait*, et sa répétition ont un air trop commun.

Nous voici arrivé à la brillante partie de la séance, à la symphonie avec chœurs. Je ne m'aventurerai pas à faire l'analyse de ce chef-d'œuvre, chef-d'œuvre inconnu, ou, si l'on aime mieux, *incompris* pour un si grand nombre de personnes. Un numéro tout entier de ce recueil suffirait à peine à cette tâche. Je me bornerai ici à quelques observations.

Le premier allegro de cette symphonie, cet immense allegro d'une expression si douloureuse, si désolée, aux accens noyés, aux phrases inachevées, tout plein d'angoisses et de plaintes, dans lequel le musicien s'exalte jusqu'au délire jusqu'au désespoir, pour retomber aussitôt dans un abattement morne; ce morceau n'a produit aucune impression sur l'auditoire. Il en est de même du premier allegro de la symphonie héroïque et de quelques autres de Beethoven, qui semblent être écoutés froidement par la majeure partie des assistans. A ce sujet, il y a des gens qui disent: La symphonie en *ut mineur*, la symphonie en *la*, l'orage de la *pastorale* transportent l'auditoire. Or, si ces œuvres sont belles, et l'on n'en saurait douter, les autres ne le sont pas, puisque l'effet de celles-ci est nul.

Comme ce raisonnement se reproduit assez souvent dans les conversations, nous croyons devoir saisir cette occasion pour y répondre. Bien que le beau soit un et absolu dans son essence, ses reflets dans les choses accessibles à nos organes n'en sont pas moins diversifiés et variés d'une manière indéfinie. Il y a donc divers ordres de beautés correspondant aux diverses facultés de l'homme. Il y a la beauté douce et gracieuse qui se manifeste par des moyens gracieux et doux, en un mot de même nature qu'elle: telle est celle de l'andante de la symphonie en *ré majeur*, par exemple. Il y a une beauté imposante, pompeuse, qui, aidée d'un rythme triomphant, entraîne l'homme tout entier, s'adresse à son organisme, et agit physiologiquement sur les masses. Ce genre de beauté exalte, dilate, et provoque l'expansion extérieure des applaudissemens. C'est la beauté de la symphonie en *ut mineur*. Mais il y a aussi un genre de beauté plus abstraite, plus profonde, plus intime, qui, au lieu de porter l'homme au dehors, le refoule au dedans de lui; un genre de beauté enfin qui semble agir sur l'âme presque sans intermédiaire; c'est celui des morceaux dont j'ai parlé tout à l'heure. Ce genre est plus élevé, plus difficile à atteindre que les autres, précisément parce qu'il est plus immatériel. Voilà pourquoi l'andante de la *pastorale*, la belle introduction instrumentale de la scène des nonnes dans *Robert* sont peu ou point applaudis. Il nous serait aisé de nous appesantir davantage sur ces considérations; mais ce que nous avons dit peut suffire pour rectifier certaines appréciations dans les arts.

Les deux observations qui nous restent à faire portent chacune sur un point de critique. D'abord, pourquoi M. Habeneck, qui est assurément un fort habile chef d'orchestre, comme nous nous sommes empressés de le reconnaître maintes fois, ralentit-il le récitatif des basses dans la quatrième partie de la symphonie, et lui prête-t-il une expression douce et calme au lieu du caractère // 296 // énergique et violent que ce récitatif devait avoir? Nous aimons à croire que M. Habeneck s'est fait un devoir d'étudier la partition de cet ouvrage; il a donc pu y voir que ce récitatif est marqué à *tempo*, ce qui signifie qu'il doit être exécuté dans le mouvement rapide et brusque des mesures précédentes. Toute autre manière de rendre ce passage serait un contre-sens; car que font là les basses? Le voici: le musicien, le poète, et personnifie en elles pour le moment; il emprunte leur voix pour interrompre l'orchestre dans la peinture des sentimens et des passions terrestres à laquelle il s'est borné jusqu'à présent, et pour l'engager à diriger ses accens vers un objet plus digne d'eux. L'orchestre persiste de son côté et recommence successivement divers morceaux de la symphonie déjà entendus, mais il est à chaque fois arrêté par les basses qui triomphent à la fin, et qui, d'un ton impérieux, lui imposent un rôle différent. Or, il est évident qu'une injonction ainsi réitérée suppose un sentiment de colère. Et remarquez que cette interprétation se rapporte logiquement au sens des premières paroles qui se font entendre: *Amis, cessons ces chants et livrons-nous d'une jolie céleste*. Ceci ici le lieu d'observer que M. Habeneck se permet trop souvent de substituer l'expression de son sentiment propre à celle du sentiment que Beethoven a pris soin de désigner de la manière la plus claire. Certes, l'interprétation de M. Habeneck peut être fort bonne dans certains cas; mais on peut, à la rigueur, préférer l'intention du compositeur lui-même; car, en définitive, c'est de lui qu'il s'agit, et c'est lui qu'on veut connaître. Cela ne nous empêche pas s'estimer beaucoup le talent de M. Habeneck. C'est là aussi précisément ce qui fait que nous lui devons parler en toute franchise. *Amicus Plato, sed magis amica veritas*.

En second lieu, je voudrais savoir pourquoi, chaque fois qu'il se présente dans les symphonies un passage de hautbois tant soit peu en relief, M. Vogt, un fort excellent musicien et hautboïste d'ailleurs, se met à se rengorger, à se pavaner, à faire tremblotter ses lèvres sur chaque note, comme certains violonistes font tremblotter leur main, et cela d'une façon si affectée, si maniérée, qu'on dirait un solo de la composition de M. Vogt lui-même, exécuté en présence d'une assemblée de *dilettanti*? Quant à nous, si nous étions au lieu et place de M. Habeneck, nous prendrions la liberté d'adresser à M. Vogt la petite allocution suivante: «Vous êtes sans doute un homme d'un grand talent, monsieur, mais vous oubliez que vous jouez une symphonie et non un caprice de votre crû. Pourquoi ne pas jouer tout bonnement votre partie, en lui donnant l'expression simple et naturelle qu'elle doit avoir, en vous attachant à fondre cette expression dans l'expression de tout l'orchestre, et à concourir ainsi à l'effet général? M. Brod, votre élève si regrettable, et de qui vous auriez pu à votre tour recevoir quelques bonnes leçons, M. Brod se contentait de se montrer exact, naïf et vrai, et ne songeait pas à briller aux dépens de ses confrères, aux dépens du compositeur lui-même, et à nous imposer ainsi sa personnalité.» Voilà ce que je dirais à M. Vogt, si j'étais M. Habeneck.

Du Conservatoire passons à la charmante salle de M. Herz, rue de la Victoire. C'est le concert de M^{lle} Clara Loveday, la svelte jeune fille, la pianiste brillante et passionnée. Son jeu, toujours élégant, s'est montré tour à tour énergique et délicat dans le beau concerto en *la mineur*, de Hummel; riche, large et puissant dans le *Moïse*, de Thalberg; expressif, véhément et pompeux dans le *Contsetsuck* [*Concert-Stück*] de Weber. Lorsque M^{lle} Clara Loveday aura acquis plus d'expérience de l'exécution avec orchestre, ou lorsque son orchestra aura // 297 // acquis plus habitude de l'accompagnement, les effets auxquels elle atteindra seront plus sûrs, parce qu'elle sera plus maîtresse d'elle-même. Cependant, au degré où elle en est maintenant, M^{lle} Clara Loveday, bien jeune encore, se place avantageusement au premier rang des dames pianistes.

On a entendu, à cette soirée, une des plus belles de la saison, deux quatuors de M. Clapisson, qui contiennent de beaux effets, un air des *Capuletti*, parfaitement chanté par M^{me} Widemann; l'air du *Siège de Corinthe*, également bien rendu par M. Grard; deux solos de violoncelle et de violon dans lesquels MM. Chevillard et Hauman ont excité des bravos unanimes; l'air du *Serment*, chanté par M^{lle} Barthélemy, et des romances par M. Roger. Mais, comme de juste, M^{lle} Loveday a eu la meilleure part des applaudissemens. N'oublions pas M. de Garaudé fils, qui a tenu le piano avec beaucoup d'aplomb et d'habileté.

Celui qui écrit ces lignes n'oubliera jamais une de ses plus vives impressions musicales. C'était en 1831, à une soirée de quatuors de M. Baillot, dans la petite salle de la rue Saint-Lazare. M. Baillot, assisté d'artistes consommés (c'étaient MM. Vidal, Urhan et Norblin), exécutait une œuvre merveilleuse de Mozart. Là on distinguait dans la foule M. Meyerbeer, M. Onslow. La présence de ces illustrations et l'attention intelligente et soutenue de l'auditoire réagissaient sur l'archet du grand violoniste. Tout à coup il se fait une sourde rumeur dans la salle, on se dresse sur les bancs, on s'interroge avec une sorte d'inquiétude; on eût dit du bruit lointain d'une émeute qui serait venu troubler les plus paisibles et les plus exquises jouissances. Enfin tous les regards se portent vers l'entrée, où l'on aperçoit un homme enveloppé d'un carrick noir, à la figure pâle, à la chevelure fantastique. Cet homme était Paganini. Le quatuor était en déroute. Heureusement la chanterelle de M. Baillot vint au secours du quatuor, de l'auditoire, de M. Baillot lui-même: elle cassa. Paganini profita de cet instant de suspension, il se dirigea vers l'estrade, saisit vivement la main de M. Baillot; les deux grands artistes échangèrent quelques paroles de sympathie et d'admiration. La chanterelle remise, Paganini alla s'asseoir au bas de l'estrade. Le quatuor continua. Dire avec quelle perfection Baillot joua, dire combien son archet se montra énergique, coquet, capricieux, incisif, ce serait impossible.

Ce n'était pas le prestige de noms aussi imposans qui nous avait attirés mercredi dernier dans les salons de M. Bernhart, rue de Buffault. Là aussi il y avait une séance de quatuors et de quintettes donnée par de jeunes et modestes virtuoses, les frères Franco-Mendès, ayant pour acolytes MM. Lelong, Anthony et Leboue. M. Joseph Mendès est un digne élève de Baillot; M. Jacques Mendès est un de nos plus habiles

REVUE DE PARIS, 22 mars 1840, pp. 294–297.

violoncellistes. Leur exécution a été admirable dans le septième quatuor de Mozart, le neuvième de Beethoven et le vingt-troisième quintette d'Onslow. Quant à nous, qui aimons avant tout la grande et belle musique, bien sentie et bien rendue, nous nous promettons d'aller le mercredi de chaque semaine admirer nos grands maîtres et applaudir les frères Franco-Mendès.

REVUE DE PARIS, 22 mars 1840, pp. 294–297.

Journal Title:	REVUE DE PARIS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	dimanche
Calendar Date:	22 MARS 1840
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	15
Series:	3
Pagination:	294 à 297
Title of Article:	Revue du Monde Musical.
Subtitle of Article:	None
Signature:	J. D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	None