

M<sup>me</sup> de Sévigné rapporte que *Baptiste*, – c'est ainsi que les contemporains appelaient Lulli [Lully], – entendant un jour chanter à la messe un air qu'il avait fait pour le théâtre, s'écria: «Seigneur, je vous demande pardon, je ne l'avais pas fait pour vous!»

M. Gordigiani est moins scrupuleux. S'il ne fait pas chanter à l'église des morceaux qu'il a écrits pour la scène, il fait pire peut-être: il compose absolument pour l'église comme il composerait pour l'Opéra et les salons; même désinvolture, même légèreté de style, même grâce sensuelle et voluptueuse, mêmes ornemens, mêmes roulades, mêmes fioritures, etc. Et, loin d'en demander pardon à Dieu, il a l'air de s'en glorifier devant lui et de lui dire: «Voilà, Seigneur, ce que j'ai fait pour vous; si vous n'êtes pas content, ma foi, tant pis!»

Je proteste que je ne veux nullement blesser M. Gordigiani; il est homme de talent et musicien doué du sens mélodique; mais, franchement, il prend trop bien ses aises devant le public et la critique, pour que la critique ne prenne pas ses aises avec lui. D'ailleurs ce n'est pas pour lui seul que nous parlons; nous parlons aussi pour une foule de compositeurs, et des plus illustres, qui, pour faire de la musique religieuse, se sont placés sur le terrain de la musique dramatique. Toute la différence, c'est qu'ils y ont mis ce qu'on appelle des procédés, c'est qu'ils ont évité les couleurs trop *voyantes*; mais, dans le fond, ils n'ont été que moins sincères ou moins légers que M. Gordigiani, sans être pour cela beaucoup plus religieux. Remontant de l'un à l'autre, de Rossini, qui a fait aussi un charmant *Stabat*, à Pergolèse [Pergolesi], qui a fait aussi un *Stabat* charmant, de Pergolèse [Pergolesi] ou de Jomelli à Carissimi, je crois, Dieu me pardonne, que nous arriverions ainsi jusqu'à Palestrina..... oui, jusqu'à Palestrina, qui, – c'était en 1563, – à l'époque où le concile de Trente fulmina son décret contre l'introduction de la musique profane dans les temples et proposa de supprimer la *musique harmonique* pour s'en tenir au plain-chant, se présenta aux cardinaux, à saint Charles Borromée, au Pape, et fut accueilli par eux, non, remarquons-le bien, à titre de compositeur religieux, mais en qualité de compositeur séculier. Cette musique de Palestrina, comparée aux productions modernes, nous paraît aujourd'hui, et avec juste raison, la plus haute expression de l'inspiration religieuse dans l'art. Mais en réalité elle n'est telle à nos yeux, que parce qu'elle est écrite suivant le système des modes ecclésiastiques; et sous ce rapport, il faut reconnaître qu'elle a un caractère de gravité et de convenance que notre art n'égalera jamais. S'ensuit-il que Palestrina ait prétendu créer la vraie musique religieuse? Il n'en est rien; le contraire même ressort de l'étude de cette mémorable époque de l'art, si bien connue à l'heure qu'il est, grâce à la savante monographie de Palestrina de l'abbé Baini. Il ne faut pas perdre de vue que ce qu'on appelle la *tonalité* ecclésiastique était la seule qui existât au temps de Palestrina, que les messes de ce grand homme furent admises dans la chapelle pontificale non comme plain-chant, mais comme musique, et que si la *tonalité* moderne eût existé au seizième siècle, non seulement il n'y avait pas de raison pour que Palestrina composât dans un autre système, mais encore il y en avait une puissante pour qu'il préférât cette tonalité, attendu qu'elle eût été le système le plus accessible aux oreilles de tous et comme la langue musicale vivante.

Il nous faut maintenant justifier ce que nous avons dit de ces compositeurs qui, tout en se préoccupant jusqu'à un certain point des formes d'un style mixte, d'un style de chapelle, n'en ont pas moins fait de la musique dramatique. Nous n'en voulons apporter d'autre preuve que l'opinion émise par le vénérable Père Martini sur le fameux *Stabat* de Pergolèse [Pergolesi], qui, dit-il, à l'exception de quelques passages, ne diffère en rien du style de *la Servante maîtresse* [*La serva padrona*], du même auteur. Le passage est assez curieux pour être textuellement cité,

«Questa composizione de Pergolesi, se si confronti con l'altra sua dell' intermezzo intitolato *la Serva padrona*, si scorge affatto simile a lei, e dello stesso carattere, eccettuati alcuni pochi passi. In ambedue si veggono lo stesso stile, gli stessi passi, le stesse stessissime delicate, e graziose espressioni. E come mai può quella musica, che è atta ad esprimere sensi burleschi e ridicoli, come quella della *Serva padrona*, potrà essere acconcia ad esprimere sentimenti pii, devoti e compunctivi, etc., etc.» Ainsi parle le P. Martini dans la préface de son *Traité du contre-point sur le plain-chant*, pag. 8.

Quant à ceux qui, malgré ce jugement, s'obstineraient à dire que le *Stabat* de Pergolèse [Pergolesi] appartient au véritable style religieux, je me permettrai de leur faire observer qu'ils se laissent prendre uniquement à l'air d'ancienneté. Qu'ils examinent la partition de la *Serva padrona* et qu'ils comparent.

M. Gordigiani doit être convaincu à présent que je ne lui en veux pas, pas plus à lui qu'à ses devanciers; je me plais à signaler même dans sa musique des qualités séduisantes, une agréable facture, une grâce native, un tour heureux, un charme qui tient à une mélodie facile et pleine d'abandon, si ce n'est toujours distinguée. C'est là ce qui recommande ses chants populaires, qui sont en trop grand nombre pour être tous d'une égale valeur, mais parmi lesquels il en est de délicieux. Chants populaires et chants sacrés c'est, nous l'avons déjà dit, la même chose aux yeux de M. Gordigiani. Sa lyre ne connaît qu'un seul mode. Il est pourtant juste de dire que, dans les chants sacrés, se révèle parfois un sentiment de grandeur qui doit être attribué moins à la nature du sujet qu'à l'emploi des masses vocales dont l'auteur dispose. Ce sentiment apparaît à la fin du chœur *Fratres vigilantes, orate* et en plusieurs endroits du *Salve regina*, quatuor fort bien exécuté par M<sup>lle</sup> la princesse Labanoff, M<sup>lle</sup> J. Hugot, MM. Moriani et Lablache. La phrase en *ut mineur*, qui se pose au ténor pour passer ensuite au contralto, ne manque certainement pas d'ampleur ni d'une certaine puissance de souffle. Une autre entrée du chœur produit aussi un excellent effet dans le duo *Ave Maria, stella*. L'air *Ave Maria*, chanté par M<sup>lle</sup> Hugot, est un morceau fort bien fait; mais le trio *Angele Dei*, très bien rendu par M<sup>lle</sup> la princesse Labanoff, M<sup>lle</sup> Hugot et M. Moriani, est plein de suavité. Les entrées s'y font et les voix s'y marient avec cette aisance et cette souplesse si naturelles aux Italiens. *L'hic est panis*, air chanté par Lablache, est un peu froid, mais il repose sur un dessin harmonique d'un bon style; j'en dirai autant du *Domine, non sum dignus* quatuor sans accompagnement, bien que l'exécution de ce morceau n'ait pas été assez satisfaisante pour en faire valoir le mérite.

Les Italiens reprochent volontiers aux Allemands de tomber dans le bizarre et le baroque; un défaut plus grave, c'est de tomber dans le commun. Cette fluidité propre à la musique italienne, ce rythme carré, invariablement asservi aux temps forts de la mesure, sont bien voisins de la trivialité. Si le compositeur y glisse, il n'en sort pas de sitôt. C'est ce qui est arrivé à l'auteur des chants sacrés dans le *Dum vitam in ara Golgotha*, et surtout dans un *Credo* pour voix de basse avec chœur, que M. Gordigiani a conçu d'un bout à l'autre sur un mouvement ternaire auquel il ne manque qu'un groupe de deux doubles croches sur la seconde moitié du premier temps pour en faire un véritable boléro. La manière dont le public – un public dont la bienveillance n'était pas douteuse – a accueilli ce morceau a dû être un enseignement pour le compositeur. Le public se préoccupe fort peu de questions théoriques; et, malgré sa disposition au scepticisme en fait d'art, dont il est bien moins coupable que les artistes, il est certaines choses qu'un sentiment de convenance lui interdit d'accepter. J'espère que M. Gordigiani ne s'offensera pas de mes paroles; je ne voudrais lui en adresser que de sincères et de sympathiques, car il a de l'avenir. Je voudrais qu'il pût profiter d'une critique loyale et qui n'est pas blessante, puisqu'elle s'adresse bien moins au talent qu'à l'intelligence et à la réflexion; puisqu'elle n'a d'autre but que de le tirer de cette insouciance et de cette nonchalance où se perdent tant de riches natures. Je ne lui demande pas d'alambiquer son cerveau pour chercher à résoudre le problème de la musique religieuse, pour savoir où sont les limites des deux genres, à quel point finit la musique mondaine, à quel point commence la musique sacrée, question qui a bien vainement préoccupé de savans théoriciens. Du reste, ce serait trop exiger d'un Italien. Que M. Gordigiani se souvienne seulement du mot de Lully [Lully], Italien comme lui. La première condition de toute musique est de plaire, sans aucun doute; mais il doit convenir que la musique religieuse doit plaire par d'autres moyens que la musique profane.

C'est ce qu'a fort bien compris M. Ch. Gounod, dans une œuvre hors ligne qui a obtenu les honneurs du *bis* au concert spirituel du vendredi-saint donné par la Société de Sainte-Cécile. Cette œuvre est un *Ave verum* pour ténor, avec orchestre et chœur, et je ne crains pas de la qualifier d'admirable, même après l'*Ave verum* de Mozart. Accens nobles et touchans, expression vraie et pathétique, émotion sympathique et pénétrante, parties vocales bien fondues entre elles dans l'unité du sentiment, instrumentation mystérieuse, sobre d'effets, mais riche d'intentions, toutes les qualités supérieures s'y rencontrent. Pourquoi? En premier lieu, parce que le compositeur éprouve et exprime d'une manière supérieure; en second lieu, parce que, dominé par le sentiment, il domine à son tour sa pensée; parce qu'il s'efface complètement, c'est-à-dire qu'il ne tente pas de substituer sa personnalité à la grandeur de son sujet; parce que, s'oubliant lui-même, il veut être aussi oublié de l'auditeur auquel il s'efforce de communiquer l'idée dans la plénitude de laquelle il est absorbé; parce qu'enfin, pour parler le langage de Bossuet, il a su «contenir les vives saillies de ses pensées vagabondes.» Non, certes, que l'artiste, que le musicien abdique; mais cet artiste n'est plus qu'un personnage secondaire; ce n'est plus qu'un instrument, qu'un esclave,

qu'un écho docile et fidèle du chrétien qui parle et qui prie en lui. Cet artiste, ce musicien, cesse d'être but; il se contente d'être moyen. Et ne pensez pas qu'il y perde de sa force. Il la double au contraire, par la vertu de cet idéal divin qui subsiste en lui, qui l'exalte et l'enflamme.

C'est ainsi que M. Ch. Gounod a écrit son *Ave verum*. Est-ce donc là de la vraie musique religieuse? – Malgré moi, la question m'échappe; car, sur ce chapitre de la musique sacrée, comment résister à la tentation, sinon de dissenter, du moins de poser la question? Or, toute solution dépend de la manière dont la question est posée. Dussé-je ici me trouver, sur quelques points, en dissidence avec l'éminent compositeur et critique dont il est plus facile de tenir la place que de tenir la plume, je reprends: Est-ce donc là de la musique religieuse? Question qui suppose nécessairement cette autre proposition: Il existe une musique religieuse. Oui, la conscience, le sentiment unanime le proclament. Il existe une musique religieuse parce qu'il est impossible que l'art qui a un mode pour exprimer les rapports de l'homme à l'homme, les rapports de l'homme avec la nature, ce qui constitue les diverses nuances que l'on appelle musique dramatique, lyrique ou instrumentale, n'ait pas un mode aussi pour exprimer les rapports de l'homme à Dieu. A la bonne heure! nous voilà cette fois assurés au moins de ne pas tomber dans l'inconvénient de ces savans dont parle Fontenelle, lesquels se mirent tout à coup à discuter sur une certaine dent d'or, jusqu'à ce qu'un nouveau venu, s'avisant de demander où était cette dent d'or, qui l'avait vue, personne ne put répondre, et il fut reconnu que les savans s'étaient querellés sur une chose qui n'avait jamais existé que dans leur imagination.

Mais cette musique religieuse, quelle est-elle? Est elle le plain-chant, le chant grégorien? ou bien existe-t-elle en dehors du plain-chant? Prenez bien garde à ce que vous allez dire, car si vous prétendez que le plain-chant est la seule musique religieuse, qu'allez-vous faire de toute cette masse de motets, de messes, d'oratorios, avec ou sans orchestre, et qu'il vous faudra confondre pêle-mêle dans la catégorie de la musique instrumentale et dramatique? Palestrina lui-même ne sera pas excepté, car, ainsi que nous l'avons vu, Palestrina n'a pas fait du plain-chant, il a écrit à titre de compositeur séculier, et, je le répète, si sa musique appartient à la tonalité ecclésiastique, c'est qu'il n'en existait pas d'autre à son époque.

Si, au contraire, vous prétendez qu'en dehors du plain-chant il existe une musique religieuse, je vous demanderai d'après quelle règle vous établissez la distinction fondamentale, radicale de la musique religieuse et de la musique dramatique; à quel point précis vous fixez les limites de l'un et de l'autre genre; je vous demanderai, le *Requiem* de Mozart ou les messes de Cherubini étant acceptés par vous comme musique religieuse, la raison qui s'oppose à ce que certaines scènes d'*Idoménée*, de la *Flûte enchantée*, des *Deux Journées*, d'*Eliza* et une foule de morceaux des opéras de Gluck, entre autres la marche religieuse d'*Alceste*, d'autres morceaux de *la Vestale*, de *Guillaume Tell*, de *Moïse*, de *la Muette*, de *Robert-le-Diable*, etc., soient rangés dans la même catégorie. Vous me direz que les uns ont été faits pour l'église et les autres pour le théâtre. Permettez! les uns ont été écrits sur des textes sacrés, les autres sur des

paroles profanes. Voilà tout. Ainsi vous vous déterminez d'après l'étiquette du sac. Mais si l'on vous démontre que tel morceau du *Requiem*, le quatuor qui suit le *Tuba mirum*, le *Benedictus*, le *Lacrymosa* pourraient être échangés contre tel morceau des *Nozze* ou de *Così fan tutte* [*Così fan tutte*] si tel fragment du *Stabat* de Rossini pourrait être remplacé par tel fragment de *Matilda di Shabran* ou de la *Cenerentola*, que répondrez-vous sur cette question de la distinction des genres et de leurs limites?

Écoutons encore M<sup>me</sup> de Sévigné. Elle dit (lettre du 6 mai 1672), à l'occasion du service funèbre du chancelier Séguier: «Pour la musique, c'est une chose qu'on ne peut expliquer. Baptiste avait fait un dernier effort de toute la musique du roi. Ce beau *Miserere* y était encore augmenté. Il y a un *Libera* où tous les yeux étaient pleins de larmes; je ne crois pas qu'il y ait une autre musique dans le ciel.» – Dans une autre lettre (8 janvier 1674), elle dit, à propos de l'opéra de *Cadmus*, de Quinault, et de Lulli [Lully]: «On joue jeudi l'opéra qui est un prodige de beauté. Il y a // 2 // des endroits de la musique qui m'ont déjà fait pleurer. Je ne suis pas seule à les pouvoir soutenir: l'âme de M<sup>me</sup> de La Fayette en est tout alarmée.» M<sup>me</sup> de Sévigné pleure à la musique du *Miserere* et du *Libera* comme elle pleure à la musique de *Cadmus*. En quoi ces deux émotions différent-elles? Elle ne le dit pas. Il est vrai que, pour ce qui est du *Libera*, elle ne croit pas «qu'il y ait une autre musique dans le ciel». Mais elle est dans une église, elle assiste à une cérémonie lugubre. L'expression de la musique dépend d'une foule de circonstances collatérales. Que devient dans tout cela le mot de Lulli [Lully]? Je me demande si la plupart des compositeurs de musique dramatique qui ont écrit de la musique religieuse en ont tenu grand compte, s'ils n'ont pas fait celle-ci comme ils ont fait celle-là, à savoir, non pour Dieu, mais plutôt pour eux-mêmes, pour leur réputation, leur amour-propre, leur fortune.

Revenant à l'*Ave verum* de M. Gounod, si je reprends ma première question: Est-ce là la vraie musique religieuse? l'embarras sera le même, soit que l'on dise oui ou non. Dans le premier cas, comment ne pas placer sur la même ligne certains fragmens de l'opéra de *Sapho*, par exemple, du troisième acte principalement, lesquels, sauf l'intention du compositeur et certains nuances locales, ne rentrent pas moins quant à leur expression essentielle, dans la couleur religieuse de l'*Ave verum*? et, dans le second cas, n'est-il pas évident que l'on ne peut, sans un inconvénient analogue, ranger dans la catégorie des œuvres purement dramatiques et mondaines, des productions telles que celle-ci, inspirées par un esprit tout différent.

Disons-le donc: la question de la musique religieuse n'est pas de celles qui se tranchent ainsi par oui et par non, d'un trait de plume; au lieu de se perdre dans des distinctions et des subtilités qui en définitive ne mènent à rien, il faut reconnaître que la musique religieuse n'est pas ce que la font les définitions et les théories des savans et des professeurs d'esthétique, lesquels, partant chacun d'un point de vue particulier, ne s'entendent pas entre eux, mais ce que la fait l'état des esprits. N'est-il pas plus raisonnable de penser qu'aux époques de foi, dans les siècles où le dogme courbe toutes les intelligences sous son joug, la musique religieuse doit reposer sur la tonalité grégorienne, et ne saurait participer en rien de

cette autre tonalité à laquelle l'élément humain et le sentiment dramatique ont donné naissance? Mais dans les siècles où le sentiment religieux se réduit à un vague instinct, à une *religiosité* flottante, n'est-il pas vrai de dire que les théories absolues sont toujours démenties par le fait, et n'est-on pas forcé alors de se réfugier dans un genre conventionnel, un style mixte, où les divers systèmes viennent s'atténuer et perdre ce qu'ils ont de trop rigide et de trop arrêté?

Et puis, il y a là des mystères qui tiennent à la nature même de la musique, art essentiellement vague, insaisissable et mobile dans son expression, de plus, art nouveau, quoi qu'on en dise, ou du moins qui n'est pas fixé encore et qui ne le sera jamais peut-être. M<sup>me</sup> de Sévigné, qui ne s'attendait pas à ouvrir et à clore cette discussion, M<sup>me</sup> de Sévigné écrivait encore à sa fille: «Vous êtes donc habille, ma fille, vous vous connaissez en musique, et vous savez pourquoi vous êtes bien aise.» En fait de musique sacrée, savoir *pourquoi on est bien aise*, en d'autres termes savoir pourquoi la musique religieuse plaît ou déplaît, convient ou ne convient pas, pourquoi une époque semble chercher la sienne, pourquoi celle de telle autre époque semble préférable, sans que pourtant elle puisse être ressuscitée, n'est pas chose facile; tout cela dépend d'une foule de choses complexes, parmi lesquelles il faut encore une fois mettre en ligne de compte l'essence de l'art et l'état des croyances.

Mais voilà qu'en me laissant aller à parler de l'*Ave verum* de M. Gounod et aux pensées qu'il suggère, j'ai oublié de signaler son interprète, M. Masset, qu'il faut louer, moins encore pour sa belle voix que pour n'avoir pas tenté, ainsi que je le disais tout à l'heure de M. Gounod lui-même, de substituer sa personnalité à la pensée qu'il met en lumière. C'est par cet oubli de lui-même, par cette préoccupation unique de subordonner son talent et ses efforts à l'œuvre dont l'exécution lui est confiée, qu'un artiste montre qu'il a un sentiment élevé de l'art, et qu'il sait préférer les suffrages éclairés des gens délicats aux applaudissemens bruyans de la foule.

Ce n'est pas non plus une pensée personnelle que M. Seghers a voulu faire triompher en fondant la Société de Saint-Cécile; c'est une pensée d'art. L'art, pour lui, n'existe pas seulement dans le passé, il existe dans le présent et dans l'avenir. Je vais dire une chose qui semblera banale au premier coup d'œil, qui ne l'est pourtant pas au point qu'on pourrait le croire: M. Seghers aime la musique. D'autres l'aiment parce qu'ils la cultivent, qu'ils la professent: M. Seghers l'aime pour elle-même. Voilà tout le secret l'institution à laquelle il a attaché son nom. Cela explique pourquoi M. Seghers a donné à cette institution un caractère essentiellement progressif; pourquoi il l'a conçue sur le principe des Expositions d'art et de peinture. Il n'est l'homme d'aucun homme, d'aucune école, d'aucune époque, il est l'homme de la musique. Ce n'est pas de l'éclectisme, c'est du bon sens, je dirai même c'est de l'honnêteté. Comme artiste, il a ses préférences, il a ses idées sur le vrai et le faux dans l'art. Il cherche peut-être à les faire triompher, mais de la seule manière loyale, en mettant le public à même de juger en connaissance de cause, pièces en main. Par là il dirige le goût du public, tout en lui laissant son

rôle, qui est de prononcer. M. Seghers a parfaitement compris qu'en faisant un appel aux jeunes virtuoses, aux jeunes talents d'exécution, il ne pouvait pas, sans une injustice révoltante, fermer la porte aux jeunes talents de composition. En faisant la part à l'action, il fallait surtout en faire une à la pensée. Aux jeunes compositeurs, il a procuré les moyens de se faire connaître, l'occasion de s'écouter, de se juger, de se modifier eux-mêmes. Qu'en est-il résulté? – Je ne parle pas, certes, de M. Reber, qui a glorieusement conquis, et depuis longtemps, la place qu'il doit occuper parmi les grands compositeurs de l'époque. – Il en est résulté que M. Gounod a pleinement justifié devant le public la grande idée qu'un certain nombre de connaisseurs avaient conçue de lui d'après son bel opéra de *Sapho*. Il en est résulté que M. Gouvy est déjà classé dans l'opinion parmi les jeunes maîtres habiles à manier l'orchestre et destinés peut-être à enrichir le domaine de la symphonie. Si maintenant nous passons aux chefs-d'œuvre inédits ou non entendus à Paris que la Société de Saint-Cécile nous a fait connaître cette année, nous citerons, parmi les plus remarquables, une fort belle symphonie de Schubert, des fragments de son opéra de *Rosemonde* [Rosamunde], une symphonie en *la* de Mendelssohn, son ouverture de *Rug-Blas* [*Ruy Blas*], des morceaux de son bel oratorio d'*Elie* [*Elijah*], une *Hymne du sacrifice* et une *Prière* de Beethoven, deux admirables inspirations, ainsi que sa ravissante fantaisie pour piano, chœur et orchestre, qui n'avait jamais été jouée parmi nous, du moins dans les proportions d'exécution qu'elle comporte; enfin un délicieux chœur de Cherubini, *la Berceuse*, tirée de la partition de *Blanche de Provence*, qui n'a jamais été publiée, etc., etc.

Tout cela suppose des études, des travaux persévérants, journaliers. Il ne s'agit plus ici d'un répertoire clos et arrêté d'avance, dans lequel on prend ce qui plaît le plus au public et aux artistes, c'est-à-dire ce qui donne le moins de peine à ceux-ci. Il s'agit d'entretenir le feu sacré, de conserver les traditions des anciens styles et de se plier aux formes des compositeurs qui poussent l'art dans des voies nouvelles; il s'agit d'un répertoire qui ne s'appauvrit jamais, qui s'enrichit toujours. Tant d'efforts ne seront pas perdus car le public finit toujours par être juste. Malheureusement ce n'est pas seulement avec le public qu'il faut compter; qui croirait qu'une œuvre d'art est destinée à rencontrer une ennemie dans une œuvre de bienfaisance, le droit des pauvres, puisqu'il faut l'appeler par son nom? Mais patience; au moment où j'écris, une commission vient d'être nommée pour régler l'exercice de ce droit jusqu'à ce jour exorbitant. Espérons qu'elle se préoccupera du sort de l'art et des artistes, et qu'elle s'inspirera surtout du beau travail qu'un homme de cœur et de talent, M. Hippolyte Romand, inspecteur général des hospices et auteur dramatique distingué, a préparé sur cette matière.

Les concerts intéressants n'ont pas manqué cette année: concerts de l'Association des musiciens, dirigés par M. Georges Bousquet, auteur de quatuors et de quintettes fort remarquables, et d'un *Pater Noster*, œuvre digne et sérieuse, que je louerai davantage si M. Wartel n'avait jugé à propos de prêter à la partie vocale un accent déclamatoire et théâtral fort éloigné, je le suppose, de l'intention de l'auteur; séances de M. Stamaty dans le but de faire entendre les concertos de Mozart, de Beethoven et de

Mendelssohn, exécutés par ses élèves. On sait le culte religieux que l'excellent virtuose professe pour les grands classiques et avec quel succès il en propage le goût et l'intelligence. D'un autre côté, M<sup>me</sup> Farrenc, autre habile professeur, qui exécute correctement et avec conscience, qui écrit d'un style tout à fait viril, a donné un concert dans lequel elle a fait entendre, avec des morceaux de sa composition, des études de Bach, des sonates de Mozart et de Beethoven. Le concert d'adieu des Italiens a été un des plus beaux de la saison. Ce concert, organisé par M. Ferdinand Hiller, chef d'orchestre des Italiens, pianiste et compositeur de l'ordre le plus élevé, se composait, pour la partie instrumentale, de trois des quatre ouvertures que Beethoven a écrites pour sa magnifique partition de *Fidelio*, d'un fragment symphonique de M. Hiller, et de deux morceaux de concerto dans lesquels l'auteur, toujours M. Hiller, a fait admirer son jeu délicat et chaleureux, sobre et puissant, et des idées piquantes, admirablement enchaînées, relevées par une instrumentation pleine d'intérêt et de détails ingénieux. Puisque j'en suis sur M. Hiller, je signalerai une innovation qui lui fait le plus grand honneur, c'est une suite d'*Etudes* pour le piano où les divers rythmes binaires, ternaires et leurs subdivisions sont combinés entre eux de manière à produire des oppositions charmantes, des contrastes heureux entre les groupes et les périodes du tissu musical. L'oreille ne se rend pas toujours compte de cet entre-croisement de deux mesures contraires, et quand elle s'en aperçoit, il en résulte une incertitude qui est un plaisir de plus. Une pareille œuvre ne peut avoir été conçue et écrite que par un grand musicien, capable d'allier les combinaisons les plus savantes à une riche imagination.

M. Ch. Valentin Alkan, notre premier pianiste compositeur, nous promet, lui aussi, une suite d'*Etudes* pour le piano, d'un genre absolument neuf. D'abord elles sont dans des proportions inusitées jusqu'ici, et bien que, considérées isolément, elle présentent un sens complet, le développement d'une formule d'exécution, elles se lient entre elles de telle sorte, que l'une représente un allegro, une autre un andante, une autre un scherzo, une autre enfin un final de sonate ou de symphonie. Ce n'est pas tout; pour jeter de la variété dans ces morceaux d'une grande étendue, M. Alkan y a intercalé des romances sans paroles, genre de musique trouvé par Mendelssohn et dans lequel le continuateur nous paraît avoir dépassé l'inventeur.

Je ne terminerai pas cette revue des derniers concerts sans mentionner le petit violoniste J. Lotto, élève de M. Massart. A peine âgé de dix ans, le jeune Lotto possède déjà les qualités d'un habile violoniste: pureté et ampleur de son, grâce et expression dans le chant, hardiesse et justesse imperturbables dans les difficultés. M<sup>me</sup> Massart nous a fait admirer la rare élégance de son style et la perfection de son exécution à la fois vigoureuse et limpide dans le beau et le classique concerto en *ré* mineur de J.-S. Bach, et dans la chanson bachique de Wolff, morceau d'une coupe tout à fait originale.

Mais tandis que nous causons ici paisiblement sur les pianistes, l'alarme est au camp, la guerre civile est déclarée. D'abord y a-t-il encore des pianistes? y a-t-il encore un instrument appelé piano? C'est ce que



plusieurs se demandent depuis l'apparition de M. Haberbier, artiste prussien né à Kœnigsberg. Il n'y a eu qu'un Paganini pour le violon. On en compte déjà deux ou trois pour le piano: Chopin, Liszt, Thalberg. C'est maintenant le tour de M. Haberbier. Voyons! M. Haberbier a-t-il véritablement détrôné Liszt, Thalberg, Chopin? Ne posons pas la question en ces termes. M. Haberbier, qui est homme de goût et de sens, protesterait le premier, du moins par sa manière de jouer, car il emprunte beaucoup à ses devanciers. Est-il vrai que le mécanisme du piano recélait bien des mystères encore, et que M. Haberbier les a dévoilés? qu'il a scruté les entrailles de l'instrument, et qu'elles sont devenues fécondes? qu'il produit des sonorités merveilleuses, des échos étonnants de vibration? qu'il accouple des octaves au profit d'un son unique qui résonne avec une triple et quadruple intensité? qu'il entrelace le doigté des deux mains de manière à donner une énergie inouïe à certains traits? que dans l'ouverture de *Guillaume Tell*, il exécute le trait en *staccato* des violons comme Liszt lui-même a désespéré de le rendre, car celui-ci en transforme les doubles croches en triolets? Mécanicien créateur, M. Haberbier a-t-il trouvé un autre moteur à son instrument? à la vapeur a-t-il substitué l'air atmosphérique? Voilà ce que l'on se demande sérieusement. Quant à nous, nous n'y tenons pas. Le tour de force pour le tour de force n'a rien qui nous séduise. L'épithète de *fort* appliquée à un virtuose le dépouille à nos yeux de tout prestige. Ce que l'on appelle prodige nous laisse froid. Ce qui nous suffit, ce que nous nous empressons de constater, c'est que chez M. Haberbier il y a autre chose; au-dessous, ou plutôt au-dessus du prodige, puisque prodige il y a, on trouve le pianiste vrai, le pianiste de bon aloi, classique, qui chante admirablement, j'ajouterai le pianiste de tous les temps, familier avec le style lié de Bach, le style égal et correct de Clementi, le style en relief de Beethoven et avec toutes les individualités de notre époque. Regardez dans les profondeurs de ce jeu, et vous y verrez toutes les couches de l'art.

Nous pouvons parler ainsi, nous, car ce n'est pas seulement chez Pleyel et chez Herz que nous avons entendu M. Haberbier; nous avons eu la bonne fortune de l'entendre en petit comité, dans le laisser-aller de sa nature d'artiste, non esclave d'un programme mais dans la spontanéité de sa verve. C'est bien différent. Devant le public, M. Haberbier semble douter de lui-même; c'est qu'en bon Allemand qu'il est il ne connaît pas le public français. Aussi, tout en jouant admirablement, vise-t-il trop constamment à l'effet. Que M. Haberbier se défie moins de lui et de ceux qui l'écoutent: surtout qu'il ne permette à personne de s'interposer entre le public et lui. Veut-il que le public aille à lui? qu'il reste lui pour le public; qu'il se montre libre et dégagé de toute influence.

*JOURNAL DES DÉBATS*, 18 mai 1852, pp. 1-2.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	mardi
Calendar Date:	18 MAI 1852
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	REVUE MUSICALE [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	Chants sacrés de M. Gordigiani. – <i>Ave verum</i> de M. Gounod. – De la Musique religieuse. – Société de Saint-Cécile: M. Seghers. – Derniers concerts: MM. Hiller, Bousquet, Stamaty, Alkan, Lotto; M <sup>mes</sup> Farrenc, Massart. – M. Haberbier
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None