

«Il fait grand», a-t-on dit depuis longtemps de M. Berlioz, pour caractériser la nature de son talent. En effet, la *Marche au supplice* de la *Symphonie fantastique*, les ouvertures du *Roi Lear* et des *Franco-Juges*, le *Tuba mirum* et le *Lacrymosa* de la messe de *Requiem* du maréchal Danrémont, la *Marche* et l'*Apothéose* de la *Symphonie funèbre*, la *Fête* et le final de *Roméo et Juliette*, la *Course à l'abîme* et le *Pandæmonium* de la *Damnation de Faust*, le *Judex crederis* du *Te Deum*, toutes ces œuvres et d'autres encore que je passe sous silence, attestent chez M. Berlioz une puissance et toute spéciale organisation pour les grands effets de musique, pour les vastes charpentes harmoniques. Cette tendance au grandiose, qui se révèle déjà à un si haut degré dans Beethoven et dans Rossini, dans Weber et dans Meyerbeer, est loin de présenter chez eux un caractère aussi arrêté que chez M. Berlioz. Elle prend dans les œuvres de celui-ci des proportions vraiment architecturales et donne lieu à considérer ce compositeur sous un point de vue peut-être nouveau.

Si M. Berlioz ne fût pas né doué essentiellement du génie musical, il eût été doué du génie de l'industrie scientifique. S'il n'eût pas été Berlioz, il eût été Franklin ou Papin. M. Berlioz est un enfant du siècle. Or, le vent du siècle souffle aux grandes entreprises dans l'ordre positif; c'est par ce côté que l'esprit de l'artiste a reçu le choc. M. Berlioz est avant tout un musicien instrumentaliste, c'est-à-dire qu'il ne sépare pas de la mélodie et de l'harmonie elles-mêmes le caractère qu'elles empruntent de la nature de l'instrument devenu leur organe, voix ou orchestre. Ainsi faisant, M. Berlioz ne détruit pas le sentiment de l'idéal; au contraire, l'accent instrumental devient entre ses mains l'idéal même et se confond avec l'expression. Avec cet instinct merveilleux de l'instrumentation, des forces orchestrales et vocales, de leurs contrastes, de leur oppositions, en quelque sorte de leur pondération, M. Berlioz a été plus susceptible qu'un autre d'être saisi de la grandeur de cette autre instrumentation qui consiste, au moyen de formidables machines, à déchaîner, dompter, assouplir les grandes forces de la nature au profit et pour le bien-être de l'humanité.

Le génie de l'époque a donc influé sur le génie de M. Berlioz, et les qualités distinctives de son talent le rendaient particulièrement propre à subir cette action. Organe, lui aussi, dans sa sphère, de cette puissance qui tend à mettre des moyens gigantesques au service d'une collection d'individus, il a dû envisager les grandes exécutions musicales comme devant agir profondément sur les masses, comme devant les faire participer aux libéralités d'un art dont les effets sont souvent en raison du nombre des auditeurs, et comme devant élever toutes les classes du public à l'intelligence des grandes œuvres des écoles diverses. Et remarquez que les perfectionnements apportés par M. A. Sax aux instrumens de cuivre, les prodiges réalisés dans la facture d'orgue par MM. Cavallé-Coll et Barker, auprès desquels les anciennes orgues de Fribourg, de Weingarten et de Harlem demeurent comme muettes, que les progrès même introduits dans les instrumens à cordes, toutes ces inventions, tous ces procédés, sont venus se grouper autour de M. Berlioz comme autour de leur centre naturel.

Je constate un fait, un fait philosophique digne d'attention. Est-ce à dire que dans sa pensée de propagande et de prosélytisme musical, M. Berlioz se fait illusion, en rêvant un public proportionné à la puissance de ces exécutions musicales? Je ne le pense pas. Illusion, en tout cas, bien honorable, puisqu'elle aurait sa source dans cette passion ardente pour son art qui respire dans ses compositions, dans sa critique comme dans tous les actes de sa vie; passion profonde qui tout à la fois soutient et consume son existence, à la différence de quelques musiciens illustres de notre temps qui vivent fort bien de la musique, tout en la détestant, attendu qu'elle ne se présente à eux que sous l'aspect d'un odieux métier, et qui ont au moins la franchise de ne pas s'en cacher. Pour mon compte, je respecte fort le public; mais on me persuadera difficilement que les quarante, ou cinquante, ou soixante mille personnes, et davantage, que peut contenir le transept du Palais de l'Industrie forment réellement un public musical. Ce n'est pas un public qu'une assemblée de curieux.

Prenez la salle du Conservatoire, par exemple, qui ne contient que mille à onze cents places. Eh bien! je l'affirme, je n'y suis jamais allé une seule fois sans avoir entendu éclater à mon oreille quelque une de ces grosses inepties comme il en circule partout où la foule est rassemblée. Par exemple, mon voisin entre, un programme à la main; il déploie ce programme qui porte: 1<sup>e</sup> Symphonie en *ré*, de Beethoven; 2<sup>e</sup> chœur de Rameau; 3<sup>e</sup> *O Filii*, de Lessring; 4<sup>e</sup> la ronde des *Derviches* [*Chor der Derwische*], de Beethoven. Comme la symphonie se compose de quatre morceaux, ce que le voisin ignore parfaitement, et qu'entre ces morceaux il y a quelques instans de suspension, le voisin ne manque pas de prendre l'andante de la symphonie pour le chœur de Rameau, le scherzo pour l'*O Filii*, le finale pour la ronde des *Derviches* [*Chor der Derwische*], et il n'est nullement étonné, le voisin; il se montre parfaitement satisfait, jusqu'à ce que le chœur de Rameau, l'*O Filii* et la ronde des *Derviches* [*Chor der Derwische*] arrivent à la fin; alors, tout désorienté et ne sachant où donner de la tête, il envoie à tous les diables le programme et le concert. – Autre exemple: A la fête musicale du 16 novembre, je me trouvais à côté d'un Anglais qui s'était muni du programme et le suivait religieusement. Le n<sup>o</sup> 10 portait la Bénédiction des poignards, et le n<sup>o</sup> 11 les Chœurs de danse et les airs de ballet d'*Armide*. Il arriva que ces deux numéros furent intervertis. – Quel est le morceau qu'on joue? dit un monsieur en s'adressant à l'Anglais, tandis qu'on exécutait les airs d'*Armide*. – La Bénédiction des poignards, de Meyerbeer, répond l'Anglais avec un admirable sang froid. – Connu! connu! fit l'autre; et l'Anglais et le monsieur se montrèrent pleinement satisfaits.

Je ne veux pas désespérer de notre éducation musicale; je crois que nous avons fait quelques progrès; nous en pourrions faire d'autres encore; mais de dire que plusieurs milliers de personnes viendront se réunir en un lieu où l'on exécute les chefs-d'œuvre de Handel, de Bach, de Haydn, de Mozart, de Weber, de Beethoven, de Gluck, de Mendelssohn, de Rossini; et cela *pour le seul plaisir de la musique*, c'est là une erreur profonde; obtenir cela de trente mille personnes, de dix mille, de cinq mille même, ce ne serait pas seulement un progrès, ce serait un miracle. Car il faudrait un miracle pour changer les conditions de la nature humaine. La nature

humaine, ou pour mieux dire le genre humain, se compose de quelques esprits d'élite, d'un certain nombre de gens distingués et d'une multitude innombrable de médiocrités. On a beau faire, le vrai public musical que peut présenter la population de Paris, et peut-être de la France entière, ne saurait dépasser quelques centaines d'individus. Et ne vous plaignez pas! Le public des autres arts, de la peinture, de l'architecture, de la littérature, n'est guère plus nombreux. Le goût des belles lettres, des arts libéraux, ce goût fin et délicat des choses intellectuelles, qui suppose nécessairement le développement des facultés morales, la passion du vrai et du beau, ne peut être que le partage du petit nombre des élus. Sans doute il serait à désirer que ces biens fussent à la portée de tout le monde, que l'exception devint la règle; oui, mais ce n'est pas par de grandes machines et par de grands orchestres que nous atteindrons ce résultat.

J'ai tâché d'expliquer comment les tendances et les données générales de notre époque devaient nécessairement produire l'homme des grandes exécutions musicales, l'homme de ce qui se fait en musique par de grands moyens en vue de grandes masses, et comment cet homme était et devrait être M. Berlioz. Mais ce qu'il faut faire remarquer aussi, c'est que M. Berlioz est cet homme, non seulement parce que, comme compositeur et chef d'orchestre, il a le talent de combiner et de faire manœuvrer admirablement les grands ensembles, mais encore parce qu'il possède au suprême degré toutes les délicatesses de son art; et c'est ce qui échappe à la foule, qui, une fois frappée d'un caractère saillant chez un artiste, ne saisit pas le caractère opposé, lequel cependant, pour être d'une nuance moins accusée, n'en est pas moins réel. La foule est quelquefois comme ces individus inattentifs qui ne peuvent embrasser qu'une idée et ne voient qu'une face des choses. Cet instinct de l'instrumentation dont M. Berlioz est doué lui a fait discerner et fixer des sonorités fugitives, vaporeuses, aériennes, que jamais oreille n'avait distinguées. Il n'est pas jusqu'aux vibrations éoliennes, aux brises vagues et ondoyantes, aux imperceptibles frôlemens harmoniques du clavier de Chopin, que M. Berlioz n'ait su faire frissonner dans le pianissimo de son orchestre: Il ne faut pas oublier qu'il a étonné l'ouïe par les peintures les plus ravissantes des féeries de la reine Mab dans *Roméo et Juliette*, des sylphes dans *Faust* et des chœurs invisibles des anges dans *l'Enfance du Christ*. Il y a plusieurs sortes de grandeurs; la grandeur qui réside dans les vastes proportions de la charpente, la grandeur architecturale, ensuite la grandeur de la pensée qui s'exprime par un trait, par un accord, par une seule note. *La Captive*, une simple romance variée sur chaque couplet, n'a pas moins de grandeur, à mon sens, que *l'Apothéose*.

Je me suis souvent demandé comment avec un talent si fin, avec une touche si exquise, M. Berlioz ne s'est jamais exercé dans le genre, non de la sonate, puisqu'il ne joue pas du piano, mais du trio, du quatuor et du quintette, dans lequel Haydn, Mozart et Beethoven ont laissé d'impérissables chefs-d'œuvre, et dans lequel il aurait excellé lui-même, ainsi que le prouvent de nombreux fragmens de ses ouvrages, parmi lesquels je ne veux citer que la fugue instrumentale de l'offertoire de la *Messe des morts*, l'adagio (scène du jardin) de *Roméo et Juliette*, et la petite ouverture de *la Fuite en Egypte* (seconde partie de *l'Enfance du Christ*). J'en

vois maintenant la raison: c'est que M. Berlioz a besoin d'exercer son action sur les grandes multitudes, c'est qu'il aime à dominer les flots mugissans, les vagues bouillonnantes ou le grand calme de son orchestre; c'est que, romance ou symphonie, il lui faut un imposant auditoire. C'est ainsi que par son côté fin comme par son côté grandiose il appartient à cette pensée collective qui est en quelque sorte le symbole de son époque.

Les trois séances qui ont eu lieu au palais de l'Industrie sous la direction de M. Berlioz ont présenté, outre un vif intérêt musical, tout l'intérêt d'un problème à résoudre suivant les uns, résolu suivant les autres, et je me range de ce dernier avis. Il est maintenant avéré et constaté qu'avec une armée de douze cent cinquante instrumentalistes et choristes, on peut obtenir une exécution aussi correcte, aussi nuancée, en un mot aussi parfaite qu'avec cent ou cinquante musiciens. Et même, si l'on admet que la verve, la fougue et l'enthousiasme s'accroissent en raison du nombre, l'avantage sous ce rapport doit être du côté des gros bataillons; il est vrai que d'une autre part, et toujours en raison du nombre, les erreurs y doivent être plus dangereuses et plus irrémédiables. Mais cela n'est pas une objection. Cette question est donc tranchée d'une manière péremptoire. Reste que une seconde question, celle des conditions que doit avoir un local approprié à de semblables moyens d'exécution, pour que l'effet y soit proportionné aux masses employées; car il est bien évident que si l'orchestre du Conservatoire, au nombre de quatre-vingt instrumentistes, produisait dans la salle des Menus-Plaisirs un effet incomparablement plus imposant que les huit cents instrumentistes n'en produisent dans la grande salle de l'Exposition, il serait puéril, il serait ridicule de quadrupler, de quintupler les moyens pour arriver à de moindres résultats. Cette tâche incombe uniquement à MM. les entrepreneurs, les architectes, les acousticiens, qui, avant de se mettre à l'œuvre, devront s'inspirer des idées et des vues de M. Berlioz. Lui aussi, chef d'orchestre, doit à ce titre avoir voix consultative au moins. C'est le moins que l'industrie puisse faire en faveur de la musique, cette noble sœur qui l'a si bien secondée, que de lui ériger un palais digne de toutes les deux, un palais n'ayant que cette seule destination; un temple gracieux, décoré avec goût, et sur les murs duquel se lirait vivante dans de belles peintures l'histoire de tous les peuples qui ont chanté. J'ajouterai encore que cet édifice devra réunir tous les élémens du confortable, qu'il devra être susceptible d'être chauffé en hiver, aéré en été; la musique ne doit être ni entendue ni exécutée quand on grelotte ou quand on étouffe. Enfin, c'est là la seule merveille qui manque à toutes celles que présente notre capitale et que l'Europe vient de contempler. Puissent les amateurs de grandes solennités musicales être bientôt en possession d'un édifice semblable !

*O fortunati, quorum jum mcenia surgunt!*

Je ne parlerai pas de la séance de la distribution des prix. La musique, reléguée dans une galerie supérieure, ne pouvait avoir que des prétentions modestes; elle devait céder le pas à d'autres préoccupations, à d'autres curiosités; mais dès le lendemain 16 novembre, de même que le samedi 24, elle régnait en souveraine; l'orchestre et les chœurs étaient

venus s'échelonner au lieu même où le trône s'élevait la veille. On nous saura gré de donner la composition de cette masse instrumentale et chorale.

L'orchestre était composé de 110 violons (55 premiers et 55 seconds), 40 altos, 38 violoncelles, 40 contre-basses, 10 flûtes, 10 hautbois, 10 clarinettes, 14 bassons, 16 cors, 10 trompettes, 10 cornets à piston, 14 trombones, 5 tubas, 5 paires de timbales, 6 tambours, 3 grosses caisses, 5 paires de cymbales, 5 orgues-mélodium, 20 harpes, et d'un orchestre militaire // 2 // de 72 musiciens divisés en deux chœurs. Le reste était en voix, distribuées en voix d'enfans, de soprani, de ténors et de basses dans les proportions voulues.

Cette immense réunion d'artistes, ces instrumens de tout genre, ces vingt harpes rangées sur le devant de l'estrade, le chef d'orchestre au centre, ses aides de camp disséminés à droite et à gauche à la tête des groupes qu'ils conduisaient, tout cela formait un spectacle saisissant et pittoresque.

Au premier signal donné, les exécutans partent en bon ordre; ils lisent sur les traits de M. Berlioz les divers caractères qu'ils doivent donner à l'exécution. Son œil, noyé dans un nuage transparent où se réfléchissent les émotions de son âme, va chercher celui des artistes qui doit accentuer tel trait, donner telle expression; il a le regard dominateur, il a le geste entraînant; un pli de son front soulève ou calme tour à tour les tempêtes harmoniques. Et quelle précision! Armé du métronome électrique, le chef d'orchestre n'a qu'à presser d'un doigt de la main gauche un bouton situé près de son pupitre, et la mesure qu'il bat de la main droite se reproduit instantanément sur les pupitres des différens sous-chefs placés en tête de leurs escouades. Par ce procédé, les changemens de mouvement n'offrent plus aucune difficulté, et les attaques s'opèrent sur tous les points avec un ensemble parfait.

*L'Impériale*, cantate à deux chœurs, écrite sur des paroles d'un brave officier, homme de beaucoup d'esprit, la commandant Lafond, est certainement une des belles compositions de M. Berlioz dans ce genre «antique et solennel», où il est si difficile de ne pas rencontrer la pompe à vide, le trivial et le commun. M. Berlioz a su être, comme toujours, noble et distingué. Après une courte fanfare des instrumens d'harmonie, défilent successivement des strophes chantées par les voix de basse seules, les basses et les ténors, les basses et les contralti, coupées par un refrain large et majestueux: *Dieu, qui protèges la France*, jusqu'à ce qu'enfin le premier chant des basses, entonné par toutes les voix à l'unisson, reparaisse soutenu par des accords plaqués en triolets des instrumens à cordes et à vent, auxquels les timbales et les tambours battant aux champs prêtent un rythme solennel.

Je ne saurais analyser tous les morceaux exécutés dans ces deux séances, morceaux très connus la plupart et en possession de l'admiration générale; mais je dois dire que je n'avais jamais, ni à l'Odéon jadis, ni à l'Opéra-Comique, ni même au Conservatoire, entendu exécuter

l'ouverture du *Freyschütz* [*Freischütz*] avec une telle verve, une telle fougue, un tel ensemble. Tout, jusqu'aux moindres entrées d'instruments, était mis en relief. Seuls, les cors ont gâté le solo de l'introduction par une qualité de son désagréable. En général, les morceaux qui ont produit le plus d'effet ne sont pas ceux dont le dessin est figuré; ce sont ceux dont les harmonies sont pleines, égales et continues, comme la *prière de Moïse*, qui a été redemandée, les chœurs de danse et les airs de ballet d'*Armide*. Plusieurs détails de l'andante, du scherzo et même du finale de la symphonie en *ut mineur*, des détails encore de la sublime scène de la bénédiction des poignards, ont été perdus. L'*apothéose* de la *Symphonie funèbre* aurait été redemandé et n'était sa longueur, et les deux versets du *Te Deum*, suivis de la marche de la *Bénédition des drapeaux*, de M. Berlioz, ont dignement couronné ces deux remarquables séances. En général, dans des solennités de ce genre il y a deux morceaux qui sont sacrifiés, qui, pour me servir d'une expression de Palais, «ne sortent pas leur effet», ce sont le premier et le dernier: pour le premier, le public n'est pas encore bien arrivé; pour le dernier, il est à peu près parti ou il est pressé de partir. M. Berlioz, qui sait cela mieux que personne, a eu la modestie de placer un fragment de lui au commencement et à la fin du concert.

Du Palais de l'Industrie je passe à l'église de Saint-Eustache, où le jeudi 29 novembre, jour de l'octave de la fête de sainte Cécile, on a exécuté une messe en musique de M. Ch. Gounod. Cette messe est fort belle; je le dis en vérité et avec une vraie satisfaction. Je ne conteste pas les aptitudes du talent de M. Gounod pour le genre dramatique; mais, toutes réserves faites et renouvelées sur le véritable style qui convient au genre religieux, je crois que ce jeune maître possède éminemment toutes les qualités qui doivent distinguer le compositeur de musique sacrée. Il a la plénitude, la fécondité, la largeur, la noblesse, l'onction, le calme; il a le sens des choses liturgiques; et je dirai plus: il est convaincu, il croit. La foi n'est pas tout; il ne s'agit pas de dire: *Sola fides sufficit*; il est rare qu'en musique la foi transporte les montagnes. Mais alors même qu'elle n'inspire pas le génie, elle éclaire et guide l'intelligence.

Le *Kyrie* est une humble et touchante prière, pleine d'émotion religieuse; elle repose sur un dessin périodique des violons qui s'enroule gracieusement sur lui-même.

Le *Gloria in excelsis* est le premier que j'entends qui soit conforme au vrai sens du texte. Je ne parle pas des messes de Palestrina, ni de celles de la même école. Je parle des compositions modernes, des plus illustres même, qui, se figurant sans doute que les joies du ciel doivent être célébrées sur le ton des joies terrestres, ont déployé sur cette partie de l'office divin tout le luxe des fanfares de l'orchestre. Ces messieurs semblent avoir pris à la lettre de précepte du psalmiste: *Bene psallite ei in vociferatione*. On conçoit dès lors qu'un compositeur de beaucoup de talent, excellent professeur, décoré de plusieurs Ordres, mais qui a le défaut d'ignorer complètement le latin, ait eu un jour l'ingénieuse idée, dans la composition d'une messe, d'interpréter le mot *pax* dans le même sens qu'un huissier crie le mot *paix!* en plein tribunal. Le chœur attaquait donc avec la dernière énergie le monosyllabe *pax!* plusieurs fois répété, sec et

fortissimo. En sorte que le sens général était celui-ci. – Silence! paix donc! vous tous, hommes de bonne volonté! Vous faites un vacarme affreux! – Je demande pardon à M. Ch. Gounod d'avoir rencontré dans mes souvenirs cette petite anecdote; c'est pour mieux faire ressortir la manière dont il a compris le cantique que les anges font entendre du haut des cieux en annonçant la paix aux hommes de bonne volonté. Ici c'est une mélodie séraphique, chantée par les enfans, planant sur un accompagnement de harpes, sur le tremolo des violons dans l'aigu, sur les tenues voilées des instrumens à vent, sur toute une instrumentation aérienne. Aux versets: *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis... Suscipe deprecationem nostram*, la musique a un accent d'attendrissante supplication; et quand le choriste célèbre la majesté trois fois sainte du Très-Haut: *Quoniam tu solus sanctus, tu solus dominus, tu solus altissimus*, elle prend un singulier caractère de pompe auguste et mystique.

La *Credo* est le morceau capital de l'ouvrage, et il en doit être ainsi dans toute composition de ce genre bien ordonnée. Qu'est-ce que le *Credo*? C'est le symbole, c'est le dogme chrétien, arrêté, défini, auquel on ne peut rien ajouter, rien retrancher. Toutes ces idées sont magnifiquement exprimées dans cette phrase des basses, grave, majestueuse, qui poursuit sa marche sur un rythme invariable, tandis que le chœur passe en revue tous les artistes de la profession de foi. Arrivé à l'*Et incarnatus*, le musicien, c'est-à-dire le chrétien, se détourne quelques instans pour aller adorer le Dieu fait homme dans le sein de la Vierge Marie, puis ce Dieu crucifié sur le Calvaire. Il prie, il implore, il s'anéantit devant ces mystères de souffrance et de réconciliation. La résurrection (*resurrexit*), signalée dans presque toutes les messes modernes par des cris d'énergumènes, est ici annoncée par des voix d'enfans et de femmes; puis la phrase obstinée des basses reprend son cours et nous conduit au verset *et vitam venturi seculi*, où le compositeur, dans des harmonies qui ne sont plus de la terre, soulève un coin du voile et nous fait entrevoir de loin les splendeurs de la Jérusalem céleste.

M. Gounod a eu l'idée d'écrire pour l'orchestre seul un morceau intitulé *Offertoire* et qui est exécuté pendant la partie de la messe appelée de ce nom, c'est-à-dire dans l'intervalle qui sépare le *Credo* de la *Préface*. C'est un chef-d'œuvre de mélodie onctueuse, d'harmonie pénétrante, d'instrumentation exquise. Voilà toute l'analyse qu'il nous est permis d'en donner.

Quant au *Sanctus* de cette messe, qui ne le cède en rien aux plus belles parties de l'ouvrage, je ne reviendrai pas sur ce que j'en ai dit il y a quelques mois à propos de l'exécution qui en a eu lieu à un concert spirituel de la salle Sainte-Cécile. C'est un morceau d'une richesse et d'une magnificence toute biblique, une des créations les plus élevées de l'auteur.

L'*Agnus Dei* n'est pas assez présent à ma mémoire pour que je puisse en parler en toute connaissance de cause. Sous le rapport du faire et de l'habileté, il est excellent, c'est un point hors de doute; mais je ne sais si la combinaison du texte de l'*Agnus Dei* et du texte du *Domine non sum*

*dignus*, que M. Gounod a cru devoir intercaler l'un dans l'autre, produit réellement un contraste d'expression bien saisissant pour l'esprit.

La cérémonie s'est terminée par le chant ordinaire du *Domine salvum fac*, sur lequel le compositeur a fait entendre une marche militaire qui s'agence à merveille avec le plain-chant dont elle est néanmoins indépendante, le tout soutenu par une sonnerie des cuivres sur deux notes, *ré, mi*, d'un brillant effet. Cette messe, remarquable par la hauteur de la pensée, l'ampleur des formes, la noblesse et la pureté du style, a été parfaitement exécutée sous les ordres de M. Tilmant, chef d'orchestre aussi habile que consciencieux. MM. Bussine, Jourdan et M<sup>lle</sup> Dussy ont admirablement rendu les solos.

Le personnel des exécutans, instrumentalistes, et choristes, s'élevait au nombre de trois cents. Ainsi trois cents exécutans dans l'église Saint-Eustache pour la messe de M. Gounod, neuf cents pour l'exécution du *Te Deum* de M. Berlioz dans la même église, douze cent cinquante à l'Exposition universelle, tels sont les moyens dont nous disposons aujourd'hui, et ces moyens sont à peine suffisants.

Or voulez vous savoir ce qu'on entendait par «symphonie» au temps de M<sup>me</sup> de Sévigné? Voici ce qu'écrivait, le 8 mars 1671, non par M<sup>me</sup> de Sévigné, mais son fils, M. de Sévigné, à M<sup>me</sup> de Grignan, sa sœur: «Je vous dirai que je sors d'une «symphonie» charmante, composée des deux Camus et d'Ytier. Vous savez que l'effet ordinaire de la musique est d'attendrir; quoique je n'aie pas besoin de l'éprouver sur votre sujet, elle n'a pas laissé de renouveler mille choses que le temps qu'il y a que nous sommes séparés devrait avoir amorties. Mais savez-vous en quelle compagnie j'étais? C'étaient M<sup>lle</sup> de Lenclos, M<sup>me</sup> de La Sablière, M<sup>me</sup> de Salins, M<sup>lle</sup> de Fiennes, M<sup>me</sup> de Montsoreau, et le tout chez M<sup>lle</sup> de Raymond.» Cette demoiselle de Raymond, comme nous l'apprend une note de M. de Monmerqué, était bienfaitrice du couvent des Dames de la Visitation, fondé par M<sup>me</sup> de Chantal, aïeule de M<sup>me</sup> de Sévigné; elle s'y était retirée, y donnait des concerts et réunissait une brillante société en l'année 1671. Quant aux trois virtuoses, les deux Camus et Ytier, la *Biographie universelle des musiciens* de M. Fétis, se tait sur leur compte, du moins sur le compte des deux premiers. D'ailleurs peu importe. La symphonie exécutée par les deux Camus et Ytier en présence de la plus belle société de ce beau siècle, dans le salon de M<sup>lle</sup> de Raymond, attendrissait les auditeurs, et réveillait dans l'âme du marquis de Sévigné, un homme lettré et spirituel, de touchans souvenirs de jeunesse. Cette musique produisait alors les mêmes effets que nos foudroyantes exécutions d'aujourd'hui. Et ces gens-là, pour ne pas connaître nos chemins de fer, nos prodiges d'industrie et de littérature romantique, n'en étaient pas moins des gens civilisés comme nous; ils parlaient familièrement un admirable français que nous retrouverions sans peine au fond de notre langue actuelle, si nous savions la dépouiller du jargon lourd et pédantesque, jargon dont nos *progrès* industriels et scientifiques l'ont surchargée. Comment sommes-nous si près de cette littérature et si loin de cette musique? Si M. de Sévigné et M<sup>me</sup> de La Sablière revenaient au monde, que comprendraient-ils à nos exécutions de douze cents



cinquante personnes? Et si les Meyerbeer, les Berlioz, les Gounod vivaient cent ans encore, que diraient-ils eux-mêmes de la musique de leurs futurs disciples? Où en sommes-nous? où allons-nous? et quels sont donc les mystères de cet art comparé aux autres arts? Soyons donc plus avisés avant de condamner ce que nous appelons les excentricités de notre époque, car en vérité ce seront des jeux d'enfants pour nos neveux.

Eh bien! cela est triste, et je ne puis, pour mon compte, me résigner à voir un homme réputé homme de génie dans son siècle, méconnu et presque oublié dans les âges suivans.

*Soirée musicale donnée par MM. Sighicelli et Solieri*

Le vendredi 30 novembre, MM. Sighicelli et Solieri ont donné une soirée musicale dans les beaux salons de Tivoli. M. Sighicelli est un violoniste de beaucoup de talent, M. Solieri est un jeune ténor du théâtre royal de Turin. Ces messieurs avaient cru devoir se présenter sous les auspices d'autres artistes, notamment de ceux du Théâtre-Italien, toujours empressés de prêter leur concours à tout virtuose qui vient le leur demander, ne fût-il pas leur compatriote. On connaît les qualités brillantes de M. et de M<sup>me</sup> Everardi, de MM. Monari et Orlandi, en possession de charmer, à des degrés divers, les habitués du théâtre Ventadour. Mais, je le déclare, toutes autres impressions s'effacent devant celles que m'ont laissées la voix et le chant de M. Solieri. Au risque de me montrer ingrat envers les virtuoses qui l'ont si bien secondé, je dois dire que je n'ai jamais entendu dans un salon d'organe plus suave, plus frais, plus enchanteur. Je dis dans un salon; je ne puis pas dire dans un théâtre, mais je serais bien surpris si une pareille voix n'y produisait les mêmes effets. M. Solieri a dit avec un charme pénétrant des romances, le duo délicieux des *Marinari* [*Li Marinari*], de Rossini, exécuté avec M. Monari et qui a été redemandé, et avec une verve entraînante l'immortel duo du *Barbier* [*Barbiere*]: *All' idea*. Espérons que tôt ou tard M. Solieri arrivera sur notre scène italienne, où sa voix charmante jointe aux qualités extérieures et à la distinction de sa personne, lui assureront de prime abord l'accueil le plus favorable.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	jeudi
Calendar Date:	27 DÉCEMBRE 1855
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	REVUE MUSICALE. [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	Fêtes musicales de l'Exposition universelle, dirigées par M. H. Berlioz. – Messe de Sainte-Cécile, de M. Ch. Gounod. – Une Symphonie du temps de M <sup>me</sup> de Sévigné. – Le ténor Solieri.
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None