

La symphonie en *si bémol* de Beethoven est la première dans laquelle, ainsi que je l'ai déjà dit, il a brisé tout à fait avec les formes convenues et les habitudes de l'école. Cette composition une fois écrite, on a pu, sinon entrevoir, du moins pressentir toute l'immensité de l'horizon que le poète allait découvrir devant lui. Il y a néanmoins encore dans cette symphonie deux ou trois phrases toutes faites, deux ou trois formules vulgaires. Mais remarquez bien ceci: jusque dans les conceptions les plus extraordinaires de la troisième époque de la vie de Beethoven, on trouve des idées déjà connues. C'est bien moins par la nouveauté et l'étrangeté de ses motifs qu'il se distingue, que par la manière dont il les encadre; et c'est quelque fois avec un rien, avec un point imperceptible qu'il les présente sous un jour si neuf; souvent il les jette avec tant de négligence et d'abandon que leur trivialité même fait ressortir davantage ce que leur entourage a d'original et d'individuel.

Ceci n'est, dans aucun cas, l'effet d'une intention systématique, d'un parti pris d'avance. Non, il n'y a rien de tout cela dans le véritable génie. L'homme qui semble vouloir poursuivre une théorie dans une œuvre d'imagination, qui force son sujet et fait violence à la nature de son talent, pour faire prévaloir un système arrêté, celui-là prêche, discute, mais il ne parle pas; il déclame beaucoup, mais il n'exprime rien. L'homme de génie doit ignorer en quelque sorte sa rhétorique. Demandez au véritable artiste ce qu'il veut, quelle est sa doctrine. Il vous dira qu'il n'en sait rien. Il y a chez lui un sublime instinct qui devine, une puissance qui crée, une haute raison qui guide. C'est là tout. Pour en revenir à Beethoven, c'est surtout dans ses plans qu'il est neuf et créateur, parce qu'il fallait à cette pensée si vaste une autre région pour se mouvoir.

Les premières notes de l'introduction annoncent déjà un drame plein d'intérêt. On n'entend encore que deux parties; c'est une harmonie lointaine, mélancolique, mystérieuse. Ce début se rapproche du style appelé *alla Palestrina*. C'est vague, c'est contemplatif, c'est élevé. L'*allegro* se lie étroitement à l'*adagio*. Il continue l'introduction sur un mouvement rapide. Après quelques mesures où l'orchestre prend son élan, semblable à l'aigle qui bat des ailes, avant de commencer son vol, il tombe en *si bémol* majeur. Maintenant sa course est assurée. Les notes du basson frappent d'aplomb sur les coulées des violons, et reproduisent une imitation du sujet principal sur une progression harmonique dont les modulations sont aussi neuves que suaves. Une harmonie syncopée d'abord aux instrumens à vent, puis aux instrumens à cordes, brise la mesure et prépare cette petite phrase que le basson, le hautbois et la flûte font bondir trois fois sur un accord prolongé, et qui amène un unisson marqué par tous les archets comme un trait de plain-chant. Mais voici la clarinette et le basson qui dialoguent en canon, et qui cèdent leur rôle aux violons et aux altos. La syncope reparait dans la phrase qui termine la reprise. Dans la seconde, riches développemens du sujet et d'un autre motif secondaire qui n'est autre que ce *gruppetto* des premiers violons dans les mesures qui lient l'introduction à l'*allegro*; rêverie, effets fantastiques, roulemens de timbales, traits qui serpentent des violons aux altos, aux violoncelles, pour repasser aux violons, et qui viennent se perdre dans les flûtes. Le reste est, comme d'ordinaire, une magnifique reproduction de la première partie.

L'adagio est un morceau sublime, et par son rythme puissant et solennel, par son chant grandiose et simple, et par cette expression de contemplation et d'extase dans lesquelles le poète semble absorbé. Il est fâcheux, néanmoins, que, dans le dialogue entre la clarinette, le premier violon et l'alto, quelques notes se heurtent d'une manière un peu dure. Chaque fois que l'harmonie est resserrée dans un aussi petit nombre de parties, on doit éviter la rencontre de semblables dissonances, alors même qu'elles sont produites par des notes de passage.

Les deux reprises du *menuetto* se composent d'un seul trait; mais ce trait s'enchaîne, s'entrelace, se déroule, se déploie d'une façon si merveilleuse qu'il change de forme à chaque mesure. Nous avons dit plusieurs fois que l'ouïe a sa vue. Ce trait ressemble à un petit serpent bariolé et chatoyant qui se glisse dans toutes les parties de l'orchestre et qui présente différentes nuances suivant le degré de clarté qu'il reçoit à chaque échelon de l'instrumentation. Mais quelle grâce, quelle fraîcheur, quelle suavité dans le trio! Quoi de plus voluptueux que cette réponse coulée des violons après les périodes arrondies des hautbois et des bassons! Quelle virginité d'inspiration! quel parfum! quelle poésie! et puis voilà un trait qui s'entortille sous les archets, et qui se fixe sur la pédale, tandis que les instrumens à vent reprennent une seconde fois leur mélodie délicieuse; après cela, comme un homme ivre de bonheur, haletant d'ivresse, l'orchestre se précipite par demi-tons, et vient ressaisir le premier motif du menuet, et le morceau finit par une sorte d'appel des cors.

L'allegro final termine dignement ce poème. Ici plus de passion, de rêverie, de hautes méditations. C'est une brulante irruption de tout l'orchestre: il s'ébranle, il se meut, il renverse tout ce qui s'oppose à son passage, et il s'arrête un instant pour exposer quelques souvenirs gracieux. Bientôt après, sa voix grossit, et il nous fait entendre d'étranges clameurs. Ce sont là de ces effets dont Beethoven et Weber seuls ont le secret. Ces effets sont plus fréquens encore dans les dernières œuvres que le grand symphoniste écrivit pendant sa surdité. On eut dit qu'il n'avait perdu un sens que pour le remplacer par un autre qui l'avait initié aux mystères de la création et à ce qui se passe dans le laboratoire intime de la nature.

Après la symphonie, le morceau le plus remarquable qui ait été entendu est, sans contredit, l'introduction du *Crociato* de Meyerbeer. Cette musique, riche de couleurs et d'effets, est tracée en grand, et fait déjà pressentir le développement que le talent de l'auteur doit atteindre dans *Robert le Diable*.

Malgré mon admiration pour la science de M. Chérubini, je ne puis louer son *Gloria*. Encore une fois, qu'on m'y montre une seule inspiration religieuse, la moindre intelligence des paroles que les chérubins chantent autour de l'Éternel. De tout cela, pas l'ombre. Ce fragment n'est pas même irréprochable comme musique: tout y est commun, trivial, excepté la manière dont le compositeur a traité son sujet et ce qui constitue le *faire*. Certes, Beethoven a quelques idées vulgaires, je l'ai dit: mais une pour cent. Ici, point d'invention. Le crescendo est d'un effet entraînant, cela est vrai,

mais au moins ne fallait-il pas s'emparer du motif de l'ouverture de la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*] de Mozart.

// 2 // M. Franchomme est un des nos premiers violoncellistes. Une admirable pureté de son, une élégance exquise, une manière de chanter pleine de sentiment, telles sont les qualités par lesquelles ce jeune artiste s'est fait justement applaudir.

Je voudrais, avant de parler de l'ouverture de *Rob-Roy* de M. Berlioz, l'entendre encore une fois. Cependant, autant que j'en puis juger par une première impression, elle n'est pas à la hauteur de ses précédents ouvrages. L'air du clan écossais par lequel elle commence est d'un grand effet, et l'instrumentation en est très-heureuse. Le solo de cor anglais avec accompagnement de harpe ainsi que l'harmonie qui le suit, sont des morceaux très remarquables. Il y a de l'originalité, de la couleur, de la poésie dans toute cette première partie; mais après un fort bel épisode où les basses entonnent un chant religieux et solennel, pendant que les violons frappent un accord sur chaque période de la mélodie, soit que je n'aie pas saisi le plan du compositeur, soit qu'il y ait eu de la confusion dans les idées, les développemens m'ont paru ressembler un peu trop à une parodie comme celle du *sabbat*, et la péroraison manquer de grandeur. J'ajoute que l'orchestre n'a pas cette plénitude, cette vibration puissante que l'on peut remarquer dans toute la symphonie fantastique et la belle ouverture des *Francs-Juges*. Cela est d'autant plus fâcheux que l'instrumentation de M. Berlioz est entièrement neuve; il tire des violons et des altos des accens particuliers dont le résultat est extrêmement pittoresque.

Mais, je le répète, je désire qu'une seconde audition de *Rob-Roy* me mette à même d'émettre une opinion moins craintive. Quoiqu'il en soit de cette ouverture, elle ne saurait changer notre jugement à l'égard de M. Berlioz. Il serait étrange qu'on désespérât d'un jeune artiste par cela seul qu'il aurait fait un morceau faible. Mais c'est précisément parce que nous croyons Berlioz appelé à de hautes destinées musicales que nous suivons avec le plus vif intérêt ses progrès dans une carrière qu'il a ouverte d'une manière si brillante. C'est pour cette raison aussi que nous nous faisons un devoir de lui tenir un langage franc et sincère.

Le soir même, Paganini avait attiré une foule nombreuse à l'Opéra. Après les premier et deuxième actes de la *Tentation*, le concert a commencé par l'ouverture de la *Gazza*. Je ne parle ici de cette ouverture que parce que M. Habeneck en a pris le mouvement avec trop de lenteur, ce qui a nui à cette symphonie, dont le caractère est la légèreté. Enfin Paganini a paru. Après une introduction d'une instrumentation fantastique, il nous a fait entendre la prière de *Moïse* sur la quatrième corde. Comment rendre le jeu de cet être extraordinaire, et cette démarche de l'homme, et cette pose de l'artiste, et ces cris et ces rires, et ces larmes qui s'échappent de son instrument, et cette étonnante fantasmagorie de l'oreille qui éblouit, qui fascine et qui fait douter si l'on rêve, si l'on vit! Non, toutes les visions d'Hoffmann ne sont rien en comparaison de cette réalité. Mais Hoffmann n'a-t-il pas peint Paganini? Celui-ci ne serait-il pas ce conseiller Crespel, dont Hoffmann a dit:

«Puis, on entendit le son d'un violon qui luttait d'énergie, de force et de souplesse avec la voix. On reconnut aussitôt que c'était le conseiller qui jouait de cet instrument. Moi-même, je me mêlai à la foule immense que ce merveilleux concert avait rassemblé autour de la maison du conseiller, et je dois convenir que jamais je n'avais conçu l'idée de ces sons si long-temps soutenus, de ces trillemens du rossignol, de ces gammes, s'élevant tantôt jusqu'au son de l'orgue, et tantôt descendant jusqu'au murmure le plus léger. — Ce violon, disait Crespel lui-même, est un morceau merveilleux d'un artisan inconnu, qui vivait sans doute du temps de Tartini. Je suis convaincu qu'il y a dans sa construction intérieure quelque chose de particulier, et qu'un secret, que je poursuis depuis long-temps, se dévoilera à mes yeux, lorsque je démonterai cet instrument. Riez de ma faiblesse, si vous voulez; mais cet objet inanimé, à qui je donne, quand je le veux, la vie et la parole, me parle souvent d'une façon merveilleuse et lorsque j'en jouai pour la première fois, il me sembla que je n'étais que le magnétiseur qui excite le somnambule et l'aide à révéler ses sensations cachées.»

Le second morceau de Paganini a été une sonate en *si bémol* en deux parties. Ici le magicien avait disparu pour laisser briller le violoniste. Mais c'était toujours du prodige. Après cela, on a donné un ballet, et il y a eu une multitude de personnes qui se sont trouvé des yeux pour regarder M<sup>me</sup> Montessu et des oreilles pour entendre la musique de M. Caraffa [Carafa].

**LA QUOTIDIENNE, 24 avril 1833, pp. 1–2.**

Journal Title: LA QUOTIDIENNE  
Journal Subtitle: None  
Day of Week: mercredi  
Calendar Date: 24 AVRIL 1833  
Printed Date Correct: Yes  
Volume Number: 114  
Pagination: 1 à 2  
Title of Article: MUSIQUE.  
Subtitle of Article: SOCIÉTÉ DES CONCERTS. Cinquième séance.  
— *Symphonie en si bémol de Beethoven.* —  
*Introduction du Crociato.* — *Messe de M. Chérubini.*  
— *M. Franchomme.* — *Ouverture de Rob-Roy de M.*  
*Berlioz.* — *Concert de Paganini.*  
Signature: J. D'O.....  
Pseudonym: None  
Author: Joseph d'Ortigue  
Layout: Front-page feuilleton  
Cross-reference: None