

# Notes du mont Royal

[www.notesdumontroyal.com](http://www.notesdumontroyal.com)

Cette œuvre est hébergée sur «*Notes du mont Royal*» dans le cadre d'un exposé gratuit sur la littérature.

SOURCE DES IMAGES

Google Livres

**REVUE**

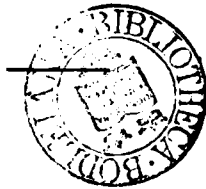
**CONTEMPORAINE.**



REVUE  
CONTEMPORAINE

—  
PHILOSOPHIE. — HISTOIRE. — SCIENCES. — LITTÉRATURE.  
POÉSIE. — ROMANS. — VOYAGES.  
CRITIQUE. — ARCHÉOLOGIE. — BEAUX-ARTS.

—  
TOME CINQUIÈME.



PARIS,  
AUX BUREAUX DE LA REVUE CONTEMPORAINE,  
FAUBOURG MONTMARTRE, N° 13.

—  
1852.

# Notes du mont Royal

[www.notesdumontroyal.com](http://www.notesdumontroyal.com)

Une ou plusieurs pages sont omises  
ici volontairement.

1° *Aigle et Elan*, 1,200 fr., à M. Gambard, de Londres; 2° *Lion et Sanglier*, 1,005 fr., à M\*\*\*; 3° *Léopard et Biche*, 900 fr., à M. Béjot, agent de change; *Buffle et Serpent*, 950 fr., à M. le comte Alphonse d'Hautpoul.

M. Gambard, marchand d'objets d'art à Londres, a acheté 2,850 fr. la coupe aux oiseaux; 3,000 fr. deux coupes à fruits; 5,900 fr. une pièce de milieu; 3,000 fr. une autre pièce analogue; six paires de candélabres à figures de M. J. Feuchères, 10,000 fr.; deux coupes du même artiste, 3,900 fr., et un grand nombre d'autres objets moins importants. MM. Denières et Vittoz, fabricants de bronze à Paris ont payé, le premier 5,800 fr. deux coupes à gibier, le second 2,600 fr. la coupe aux poissons. Tous ces morceaux proviennent du grand surtout de table. Les autres pièces du service de dessert composées par M. Klagmann, et d'autres détachées du surtout et modelées par nos artistes les plus éminents, MM. Pradier, J. Feuchères, Guérard, Antonin Moynet, etc., se sont réparties à peu près entre les mêmes mains que les précédentes. Enfin, deux jolies statues de femmes, en marbre, style Louis XV, ont été adjugées pour 3,500 fr. à M. le marquis d'Hertfort.

Nous avons remarqué tout-à-l'heure que si la *Bataille des Cimbres et des Teutons*, de M. Decamps, vendue 28,000 fr., n'avait pas atteint un prix aussi élevé que le *Joëph*, malgré la supériorité incontestable de sa composition, on devait l'attribuer à la mauvaise qualité des couleurs que nos peintres emploient aujourd'hui. C'est une plaie terrible que celle-là. Nos savants sont parvenus à composer des couleurs de nuances infinies et d'une délicatesse extrême, mais d'une solidité problématique. A force de les multiplier, à force d'améliorer les moyens de fabrication, à force d'inventer des procédés ingénieux et de découvrir de nouveaux principes colorants, on en est arrivé à les rendre détestables. Nous avons maintenant des couleurs factices qui remplacent avec avantage au premier coup-d'œil les couleurs naturelles. Tous les peintres d'histoire qui ont de grandes surfaces à couvrir d'azur emploient, par exemple, le fameux outremer Guimet. Pendant les premières années, le ciel reste serein : pas une ride, pas un nuage; mais peu à peu l'horizon se rembrunit, le ciel s'obscurcit, et pour peu que vous soyez quelques années à revoir le tableau, là où vous aviez laissé l'atmosphère la plus transparente, vous retrouvez une carrière d'ardoise. Il y a eu un changement de décors, comme à l'Opéra. — Pour peu que cela continue, la chimie tuera la peinture.

ALPHONSE DE CALONNE.

SOCIÉTÉ SAINTE-CÉCILE. — M. VIEUXTEMPS. — SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

La Société Sainte-Cécile, venue bientôt consolée de ses jeunes compositeurs, a donné son second concert. L'ouverture de *don Giovanni* figurait en tête du programme : c'était le seul morceau qui fût mal choisi. Cette œuvre écrite par Mozart dans une nuit d'inspiration, tandis que sa femme lui récitait des contes de fées, est pleine de grâce et d'énergie, mais aucun de ses thèmes ne se prête à de longs développements. L'ouverture s'achève modestement sur un repos à la dominante de *fa* majeur, et s'articule à la première scène, l'*entrée de Leporello*. Or, nous ne savons pourquoi M. Seghers, musicien classique par excellence, a porté atteinte à l'œuvre de Mozart en substituant au texte une *coda* dont on ne connaît pas l'auteur : elle n'a d'autre avantage que de ter-

miner *fortissimo* et très-mal une ouverture qui se terminait *pianissimo* et très-bien. Mais alors, l'oreille eût été déroutée par le changement de la tonalité : cela est très-vrai. En ce cas il fallait s'abstenir de jouer cette ouverture, qui ne vaut pas, d'ailleurs, celle de *la Flûte enchantée*. L'orchestre a exécuté ensuite la *Symphonie héroïque*, avec exactitude et correction. La semaine précédente, la Société des Concerts nous l'avait fait entendre. Est-ce coïncidence? est-ce défi? Dans le dernier cas, en juge du camp, nous serions bien embarrassé de prononcer entre les deux sœurs.

La *prière* de Beethoven, pleine de ferveur et d'onction, a été chantée avec recueillement par le chœur peu nombreux de la Société. Nous remercions M. Seghers de nous avoir fait apprécier ce morceau, qui est rarement exécuté en France.

L'ouverture du *Jubilé* de Weber terminait le concert. C'est une œuvre fort remarquable; on pourrait désirer cependant que l'auteur du *Freyschütz* en eût exclu un petit thème qui, par son rythme sautillant, forme contraste avec les harmonies très-nobles qui l'environnent. Cette ouverture est connue depuis peu de temps; une singulière altération de titre a occasionné à son sujet plus d'une méprise, elle est intitulée : *Jubel-Ouverture*. Le copiste traducteur y substitua celui-ci : *Ouverture de Jubel*. Or, la première fois qu'elle fut exécutée à Paris, l'imprimeur plaça sur ses programmes, à la colonne des compositeurs, le nom de Jubel. Le succès fut électrique, la péroraison pompeuse de l'œuvre (le *God Save the King*), excita l'enthousiasme général. On se demandait déjà quel était ce Jubel, ce génie incompris, qui avait enfanté de si belles choses, et dont le nom, à peine connu en Allemagne, passait le Rhin pour la première fois. Les biographes, les fureteurs de bibliothèques prenaient déjà leur course pour recueillir les plus petits détails sur sa vie, les moindres renseignements sur ses œuvres, absolument comme nous l'avons fait nous-même au sujet du pauvre Myslivickszek, de ce musicien de tant de génie, qui fut couronné trois fois sur le théâtre à Venise, et qui est mort à la gloire, victime de son nom. Malheureusement, le lendemain, l'on apprit par quelque journal de musique, que Weber était l'auteur de l'ouverture. Jubel, cet éphémère et problématique maestro, rentra donc dans l'obscurité dont une demi-heure d'enthousiasme l'avait fait sortir.

L'Opéra semble disposé à accueillir volontiers les virtuoses; dernièrement, M. Vieuxtemps, le célèbre violoniste, y a exécuté un concerto inédit de sa composition. Nous devons à M. Vieuxtemps cette vérité, que ce morceau n'était pas choisi de façon à contenter les habitués de l'Académie de Musique. La fréquentation de nos scènes lyriques altère chez nous toute sympathie pour la musique de symphonie; or, l'œuvre de M. Vieuxtemps peut être considérée comme une symphonie; le violon y joue un rôle très-intéressant, très-varié, il est le principal acteur, cela est vrai, mais il ne récite point un monologue : flûtes, hautbois, clarinettes, cors, harpes, violoncelles, ne se reposent point sur l'oreiller commode des accompagnements plaqués; ils se mêlent au discours, mais discrètement et comme pour rehausser l'éclat et la finesse des mélodies confiées au violon, ainsi que de nobles hôtes qui s'efforceraient de faire ressortir l'éloquence de quelque illustre invité. Ce concerto est remarquable comme conception, il n'est pas jeté dans le moule classique; si cher

aux esprits paresseux. Il débute par une introduction où les instruments à cordes posent noblement une harmonie plane; bientôt le violon principal, dans une cadence développée, esquisse le motif du finale entrecoupé de récitatifs; la forme est nouvelle, trop nouvelle peut-être pour des oreilles françaises. Vient ensuite un adagio d'une grande beauté; les harpes, si peu et si mal employées en général, y jouent un rôle éminemment poétique; le violon, le violoncelle, se disputent une noble phrase sous laquelle se balancent de moëlleux arpèges; le scherzo présente une des plus ingénieuses combinaisons du rythme binaire s'entrechoquant avec le rythme ternaire. Le finale, précédé de la même harmonie placide que nous rencontrons au commencement de l'œuvre, est traité avec la main ferme d'un symphoniste. Quant à la belle, pure et irréprochable exécution de M. Vieuxtemps, elle est admirée de tout le public. Le concerto tout entier accuse chez l'auteur la meilleure tendance, celle d'un musicien qui a médité ses auteurs, qui les admire, qui les juge aussi, et qui sait être neuf sans tomber dans l'extravagance. Plut au ciel qu'il en fût ainsi de bien d'autres! de M. Sivori, par exemple. Ce violoniste possède une dextérité de doigts véritablement incroyable; au milieu du trait le plus compliqué qui le retient dans les cordes graves du violon, il lui prend fantaisie de s'en aller aux sommités de l'aigu atteindre une note de cristal; il part, et il est revenu avant que l'on ne se soit aperçu qu'il est parti. C'est ainsi que le caméléon happe, sans que le regard puisse saisir l'évolution de sa langue rapide, l'insecte brillant qui vole devant lui. La variété de l'archet, la qualité du son et le style, ne sont pas précisément les qualités qui distinguent M. Sivori. Elève de Paganini, il a recueilli ses traditions, et joue admirablement ses concertos. Chose singulière! les concertos de Paganini ont passé longtemps pour des œuvres ultrà-romantiques. Eh bien! si vous les dépouillez de ces fusées, de ces broderies, de ces gammes, de ces sons harmoniques, de ces étincelles, de tous ces caprices du virtuose, vous trouvez un canevas très-peu varié, très-usé. Paganini a innové beaucoup quant à la forme, mais peu quant au fond. Une édition de ses œuvres qui reproduirait fidèlement ses procédés serait infiniment précieuse pour le violoniste, elle aurait moins d'intérêt pour le compositeur. Cette édition se prépare, dit-on. Elle sera commentée, annotée par un maître célèbre et rendra accessibles aux amateurs les hiéroglyphiques compositions de l'illustre violoniste génois.

Le dernier concert de la Société du Conservatoire a offert un vif intérêt. L'exécution a été digne de cet orchestre, le premier du monde. Pourquoi avons-nous de graves reproches à adresser à la Société sur la composition de ses programmes, bien plus, sur ses irrespectueuses atteintes à la pensée des maîtres?

Un morceau exécuté par les instruments à cordes a provoqué l'enthousiasme de l'auditoire. Ce morceau, pour satisfaire à la vérité, aurait dû être inscrit sur les programmes, de cette façon : *Hymne national allemand (Gott erhalte Franz der Keizer), composé par Haydn* (il est plus que douteux que l'hymne soit de lui), *servant de thème aux variations d'un quatuor (œuvre 51) pour deux violons, un alto et une basse; quatuor exécuté aujourd'hui de par la grâce de la Société par vingt-quatre violons, dix altos, seize violoncelles, auxquels on ajoute dix contrebasses pour parfaire l'ensemble.* Combien ce titre diffère de celui-ci



bien plus laconique : *Hymne de Haydn*. Le quatuor tel que l'entendait du moins Haydn, peut nous représenter une causerie charmante entre quatre personnes d'un excellent ton, qui ne se coupent point la parole, comme on le fait un peu trop dans nos salons aujourd'hui. La conversation aborde tous les sujets, de mélancolique elle devient capricieuse, de badine elle devient sérieuse, mais par des transitions douces que sait ménager la délicatesse des interlocuteurs. Ce mot *musica di camera*, exprime parfaitement la nature du quatuor. Notre mot : Musique de chambre n'en est qu'une traduction très-imparfaite. *Musica di camera*, musique d'intimes, de gens de goût, de raffinés, la fleur de la musique, en un mot, qui ne peut être cueillie que par les plus subtils esprits. La Société des Concerts, si exacte conservatrice des saines doctrines, a-t-elle pu se décider à livrer ces discrètes causeries au grand jour de l'orchestre? Respecter la pensée des maîtres, n'est-ce pas le premier principe de toute institution académique? S' imagine-t-on le *Joueur d'échecs* de Meissonnier, reproduit sur une toile de quatre pieds de haut; d'une ravissante miniature qu'il est, il deviendrait un médiocre tableau. La Société des Concerts a donc commis, au point de vue de l'art pur, une faute que le seul engouement de ses abonnés peut lui faire pardonner. Les exécutants ont d'ailleurs interprété ce morceau avec incorruptible perfection.

L'ouverture de *Guillaume Tell* est fort belle au théâtre, au théâtre seulement; car, pour le concert, elle rompt d'une manière trop tranchée avec le style classique. Les épisodes : le quatuor des violoncelles, le dialogue pastoral du cor anglais et de la flûte, l'orage, la marche finale forment quatre tableaux séparés éclatants de couleur, mais nullement rattachés dans une pensée d'unité. Intéressante comme composition musicale, mais peu explicable comme introduction au drame qui va suivre, l'ouverture de *Guillaume Tell* figurait mal dans le voisinage de la Symphonie avec Chœur. La Société, puisqu'elle admet des œuvres modernes, pourrait choisir chez nos auteurs des morceaux qui reliaient d'une manière plus certaine la chaîne des traditions.

Dans l'œuvre de Beethoven, comme dans celui de Raphaël, l'on reconnaît trois styles bien caractérisés. Comme modèle de son premier style, nous citerons les six premiers quatuors pour instruments à cordes, les sonates dédiées à Haydn; comme modèle du second, les symphonies pastorale, en *la*, en *ut* mineur. La transition du premier au second style se fera par la Symphonie en *ré*, les sonates dédiées à l'empereur Alexandre. Celle du second au troisième, par le trio en *mi* bémol, celui dédié à l'archiduc Rodolphe. Le troisième style comprend les œuvres que le grand maître écrivit dans ses dernières années et presque sur son lit de mort, car la mort seule put lui arracher sa plume. Sa devise était : *Nulla dies sine linea*. La Symphonie avec Chœur est le dôme culminant de ce troisième style. Cette symphonie est construite sur les bases les plus colossales qu'un grand maître ait données à sa pensée. Rien de plus grandiose que cette introduction mystérieuse et voilée que murmurent d'abord dans les cordes graves les violoncelles et les seconds violons, et d'où jaillit le motif énergique de l'allegro. Le scherzo est un vif et charmant badinage. Le motif à quatre temps de l'adagio contraste admirablement par sa sérénité avec le motif à trois temps, si inquiet, si troublé, qui le suit. Dans les trois premiers morceaux, le compositeur a voulu peindre les passions humaines

avec toute leur véhémence. Ces rythmes pressés, confondus, interrompus, haletants; ces périodes majestueuses, ces harmonies colorées, ces plaintes entremêlées d'accents de joie et de délire; cette inépuisable variété de sentiments, tout cela n'est-ce pas une image du cœur en proie au doute, à l'extase, à l'amour? Maintenant, la scène change, la foule s'avance pour chanter les pompes de la nature et célébrer le Créateur. Les passions révoltées luttent encore; l'orchestre éclate en une phrase violente et entrecoupée. Un récitatif des basses l'interrompt: c'est la parole du poète, noble et impérieuse, qui impose le silence. Les souvenirs du passé, éphémères amours, illusions disparues, reviennent en foule, mais par fragments. Le motif agité du premier morceau, celui du scherzo, celui de l'adagio, sont tour à tour interrompus par cette parole souveraine. L'orchestre dépossédé s'éteint, disparaît, et l'hymne divin résonne sous de vagues et mystérieuses profondeurs. Bientôt il grandit et entraîne dans sa marche irrésistible le cœur et toutes les voix de l'orchestre désormais dompté. Plus de rythmes convulsifs, plus d'accents de délire; mais l'enthousiasme sacré, qui déborde en flots bouillonnans d'harmonie.

L'on s'est longtemps demandé en France pourquoi Beethoven n'a admis des chœurs que dans la quatrième partie de sa symphonie. L'explication en est peu connue. Le grand poète Schiller promenait un jour ses rêveries dans la campagne; le hasard le conduisit près des bords de l'Elbe. A quelques pas devant lui il aperçut un étudiant pâle, les yeux hagards, les poignets liés par un mouchoir, le corps déjà penché vers l'abîme. Schiller courut à lui, le secourut, l'encouragea, lui demanda quel motif funeste le déterminait au suicide. L'étudiant, à cette parole douce et persuasive, fondit en larmes. C'était un jeune poète. L'isolement, la misère, lui faisaient peu regretter la vie. Il était venu là, sur cette rive déserte, pour en finir avec le malheur. Schiller alors se nomma: Je suis poète, lui dit-il, comme vous j'ai connu l'oubli et l'ingratitude des hommes; j'ai lutté et la Providence m'a secouru. Elle m'avait déjà donné la considération et le repos; elle m'a accordé aujourd'hui une bien plus grande faveur, celle de sauver du désespoir et du crime un confrère et un ami. Depuis ce jour le jeune étudiant devint l'objet de la constante sollicitude du grand poète, et il compte parmi les écrivains distingués de l'Allemagne. Le soir de cette heureuse journée, Schiller exalté par le souvenir du bienfait qu'il venait d'accomplir, voulut remercier Dieu de la grâce qu'il lui avait faite. En quelques heures il écrivit cette ode sublime connue de l'Allemagne entière: *Ode an die Freude*, ode à la joie\*. Plus tard, Beethoven venait d'achever les trois premières parties de la neuvième symphonie. Dans une heure de repos, il ouvrit le recueil des poésies de Schiller, et le hasard voulut que ce fût à cette page sublime. Moi aussi, s'écria-t-il, je veux m'associer à la pensée de Schiller; je veux célébrer la Providence et l'humanité. Cette âme aussi grande qu'elle était généreuse et tendre, s'enflamma aussitôt d'une ardeur sans égale, et ce finale colossal, cette œuvre unique, que l'avenir égalera peut-être mais ne surpassera pas, le finale de la Symphonie avec Chœurs fut créé!

LÉON KREUTZER.

\* Le mot *joie* ne traduit pas exactement le mot *freude*, qui comporte une signification beaucoup plus élevée. *Freude*, joie, extase, transport de l'âme arrachée à elle-même.

# Notes du mont Royal

[www.notesdumontroyal.com](http://www.notesdumontroyal.com)

Une ou plusieurs pages sont omises  
ici volontairement.

## TABLE DES MATIÈRES DU CINQUIÈME VOLUME.

DÉCEMBRE 1852 ET JANVIER 1853.

DE L'ÂME HUMAINE ET DE LA VIE FUTURE, par M. DE KÉRATRY . . .	5
LE GRAND-DUCHÉ DE BERG, Mémoires de M. le comte BEUGNOT. . .	29
LA COLOMBIE : FARFAN ET LES LLANEROS DE L'ARAUCA, par M. AGOSTINI DE HOSPEDALEZ . . . . .	70
POÉSIE : SOUVENIRS DE LA VEILLE DE NOËL, par M. JEAN REBOUL.	104
PHILIPPE DE VALOIS (1 <sup>re</sup> partie) : LA BATAILLE DE CASSEL, par M. ALPHONSE DE CALONNE . . . . .	104
LA POLITIQUE DE LA FRANCE DE 1822 A 1823, par M. ALFRED NETTE- MENT . . . . .	117
LES THÉÂTRES ET LES ARTS : La préface de <i>Stella, Luisa Miller, le Fils de Famille, etc.</i> , par M. ALPHONSE DE CALONNE. . . . .	146
BULLETIN SCIENTIFIQUE, AGRICOLE ET INDUSTRIEL, par M. ANDRÉ BOUCARD. . . . .	153
LE GRAND-DUCHÉ DE BERG, Mémoires de M. le comte BEUGNOT (suite).	161
THÉÂTRE ANGLO-AMÉRICAIN : LES ŒUVRES DU DÉMON, drame de M. Cornélius Mathews, traduit et annoté par M. PHILARÈTE CHASLES. . . . .	204
PHILIPPE DE VALOIS (1 <sup>re</sup> partie) : LA BATAILLE DE CASSEL (suite), par M. ALPHONSE DE CALONNE . . . . .	253
DES TRAVAUX DANS L'AMÉRIQUE CENTRALE POUR LA JONCTION DES DEUX Océans, par M. C. DE LAROCHE-HÉRON . . . . .	284
LES THÉÂTRES ET LES ARTS : <i>Le Cœur et la Dot, Marco Spada, Ta- barin</i> , par M. ALPHONSE DE CALONNE. . . . .	308

BIBLIOGRAPHIE : <i>Histoire universelle</i> , publiée sous la direction de M. Duruy, par M. L. C. DE BELLEVAL. . . . .	317
SOUVENIRS DIPLOMATIQUES : LES LIEUX SAINTS, par M. le comte DE MARCELLUS . . . . .	321
HOMMES ILLUSTRES DE L'ESPAGNE : DON JUAN MANUEL, par M. A. DE PUIBUSQUE . . . . .	331
DE PARIS AU MONTENEGRO, deuxième lettre, par M. X. MARMIER. . . . .	368
THÉÂTRE ANGLO-AMÉRICAIN : LES ŒUVRES DU DÉMON, par M. PHILARÈTE CHASLES, (suite.) . . . . .	392
DES TRAVAUX DANS L'AMÉRIQUE CENTRALE POUR LA JONCTION DES DEUX Océans (suite), par M. C. DE LAROCHE-HÉRON. . . . .	450
LES THÉÂTRES ET LES ARTS : Le théâtre anglais et les auteurs français, par M. ALPHONSE DE CALONNE. . . . .	473
REVUE MUSICALE, par M. LÉON KREUTZER. . . . .	486
BIBLIOGRAPHIE : <i>De la négation dans les langues romanes du midi et du nord de la France</i> , par M. ÉDÉLESTAND DU MÉRIL . . . . .	490
DICTIONNAIRE D'HAGIOGRAPHIE de M. l'abbé Petin, par M. L. C. DE BELLEVAL . . . . .	493
LES GRANDS RÉGNES DE L'HISTOIRE DE FRANCE : SAINT LOUIS. (suite), par M. ALFRED NETTEMENT. . . . .	497
LA POÉSIE ET LA CRITIQUE EN FRANCE AU COMMENCEMENT DE 1853, par M. ARMAND DE PONTMARTIN. . . . .	541
LE PORTRAIT DE L'AIEUL (nouvelle), par M. X. MORALDI . . . . .	565
LES GRANDS ÉCRIVAINS DE LA RENAISSANCE ITALIENNE EN FRANCE, par M. RATHERY. . . . .	582
LA QUESTION DE L'ENSEIGNEMENT AU XVII <sup>e</sup> SIÈCLE, par M. ALFRED MICHIELS. . . . .	611
LES THÉÂTRES ET LES ARTS : <i>Les Oncles Tom, le Lutin de la vallée, Don Giovanni</i> ; prix de quelques tableaux modernes, par M. ALPHONSE DE CALONNE . . . . .	633
REVUE MUSICALE, par M. LÉON KREUTZER . . . . .	640
BULLETIN SCIENTIFIQUE, AGRICOLE ET INDUSTRIEL, par M. ANDRÉ BOUCARD. . . . .	645

FIN DE LA TABLE.