

CONSTANT PIERRE

HISTOIRE
DU
CONCERT SPIRITUEL
1725 - 1790

Préface de François LESURE

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
2000

INTRODUCTION

Bien que l'on soit fort peu renseigné sur les travaux du Concert spirituel, il est généralement admis que ce fut une entreprise musicale utile et importante qui fit époque dans les annales de l'art. C'est une opinion traditionnelle qui s'est transmise sans que nul n'ait pris soin de l'appuyer sur des faits précis ou par des documents probants : il en est d'elle comme de certains auteurs et de certaines œuvres musicales que l'on admire — ou que l'on dénigre — sans les connaître. Beaucoup d'écrivains ont cependant parlé de cette institution, mais en de brèves notices — articles de journaux ou de dictionnaires — ils ne pouvaient s'en tenir qu'à des faits généraux — souvent inexacts — sans apporter une lumière suffisante sur les divers actes de sa longue existence. On ne trouve que chroniques et anecdotes dans les monographies des auteurs du XVIII^e siècle, et Durey de Noinville qui incidemment consacra au Concert spirituel quelques pages de son *Histoire de l'Opéra* (1753) ne s'est pas attaché à faire connaître en détail l'histoire du concert, alors à la moitié de sa carrière. D'ailleurs une étude sérieuse et approfondie n'était point dans l'esprit du siècle ; seules les dissertations esthétiques et philosophiques, les apologies, critiques et polémiques sur l'art et le goût en musique, qui paraissaient à tout propos, trouvaient bon accueil auprès des amateurs.

L'abstention des musicographes du XIX^e siècle ne peut s'expliquer par les mêmes raisons. Leurs investigations ont été nombreuses ; elles ont porté principalement sur l'histoire de la musique en général ; des théâtres lyriques, quelques concerts même ont été l'objet de notices particulières, mais le Concert spirituel n'a pas bénéficié de leurs recherches. Les quelques relations écrites de nos jours reproduisent presque toutes celles des auteurs anciens et, loin de faire cesser l'incertitude, elles perpétuent naturellement leurs erreurs et leurs inexactitudes. En somme, soit par indifférence, soit que l'on n'entrevoit pas l'intérêt qu'elle pouvait présenter, soit encore que l'on ne crut pas à la possibilité d'en rassembler les matériaux en quantité suffisante, l'histoire du Concert spirituel n'a jamais été faite.

Ces craintes étaient vaines, on le verra par la suite ; toutefois, si la tâche était possible, elle ne laissait pas d'être ardue et compliquée. Il fallait se livrer à la recherche, quelque peu hasardeuse, des actes constitutifs, des autorisations et privilèges : les minutes des notaires et les papiers de la Maison du roi conservés aux Archives nationales et ceux de l'Opéra, nous ont fourni d'intéressants et utiles documents. Il y avait à rechercher quelle était l'organisation matérielle et artistique

Les premiers événements de l'année 1789 n'exercèrent pas une grande influence sur la situation de l'entreprise ; elle se maintint pendant le premier semestre, l'on a vu même par les chiffres cités au début de ce chapitre, qu'il y avait une amélioration assez sensible sur les séances correspondantes de l'année précédente ; mais à partir du 15 août, la décroissance de recette alla en s'accroissant.

La date à laquelle l'entreprise dirigée par Legros cessa de fonctionner est assez difficile à préciser. Par les comptes de l'Opéra, nous savons qu'il y eut encore un concert le 2 février 1790, qui rassembla 303 auditeurs payants ; la recette fut de 1 016 livres 16 et la redevance au quinzième de 67 l. 15 s. 8 d. Il avait eu lieu dans la salle du Théâtre italien où s'étaient tenues les séances depuis le 24 décembre précédent¹. Tout porte à croire que ce fut le dernier de l'institution fondée par Philidor. *Le Journal de Paris* du 19 mars 1790 annonça que « les concerts de la quinzaine de Pâques » ne commenceraient cette année que le jour des Rameaux, « lendemain de la cloture des spectacles » et qu'il se donneraient à la salle de l'Opéra à la porte Saint-Martin, mais rien n'indique qu'ils étaient encore organisés par Legros et qu'ils continuaient ceux qui avaient pris naissance au château des Tuileries. On ne peut rien conclure non plus de l'allusion aux « entrepreneurs du concert spirituel » faite par le même journal le 4 avril suivant. Dans un compte-rendu de la *Chronique de Paris* (n° du 3 avril 1790), il est question de Bertheaume comme directeur, ce qui donnerait à penser qu'il essaya de perpétuer à son compte les séances auxquelles il était associé depuis un an, et que, par conséquent existait une entreprise distincte. Ce ne pouvait être une succession, mais tout au plus une suite, puisque des concerts analogues avaient lieu en même temps au Cirque du Palais royal. Depuis le mois de septembre 1789, le directeur de ce manège donnait deux fois par semaine des concerts dont le répertoire était à peu près identique à celui du Concert spirituel. Pour la quinzaine de Pâques 1790, il annonça des séances extraordinaires avec le concours des premiers sujets de la Musique du roi, de l'Opéra, du Concert spirituel et du Théâtre italien, Michel Blasius dirigeant l'orchestre. Les 23 mai et 3 juin suivant, jours de la Pentecôte et de la Fête-Dieu, les théâtres firent relâche, comme de coutume et seul, le Cirque du Palais royal donna un concert. A partir du 15 août, jour de l'Assomption, il y eut à la fois concert au Cirque et à la salle du Panthéon, rue de Chartres, mais du Concert spirituel il n'est plus question. Il n'y eut plus que des concerts plus ou moins spirituels, organisés éventuellement par différents entrepreneurs de spectacles ; cette association de mots ne servit plus qu'à caractériser le genre de musique formant le programme lorsqu'elle ne fut pas simplement une étiquette dissimulatrice ayant pour but de justifier l'ouverture d'un spectacle les jours de fêtes religieuses pour lesquels la police continuait d'imposer la relâche. Ce ne fut plus un titre d'entreprise stable et en quelque sorte permanente.

Avant de clore ce chapitre, nous ne pouvons nous dispenser de dire quelques mots des assertions contradictoires qui se trouvent dans certaines notices de journaux ou de dictionnaires, et que nous ne nous sommes pas attardé à relever au cours de notre relation.

Les erreurs manifestes des annalistes ou historiens portent sur trois points

1. Arch. nat. AJ XIII 11 (Recettes à la porte).

I

DIRECTION PHILIDOR

1725-1727

Dans les conditions où il lui était permis d'avoir un concert public, la tâche de Philidor se révélait singulièrement compliquée. L'interdiction de faire chanter « aucune musique française ny morceau d'opéra » lui ôtait le moyen d'apporter la variété indispensable à tout programme ; car, exclusivement composées de « musique spirituelle », les séances eussent promptement engendré la monotonie et cessé d'intéresser le public. En effet, sans médire des sentiments qui animaient les fidèles sujets de Louis XV, on peut croire qu'en dépit de leur piété, nul souci de dévotion ne les attirait au Concert et qu'ils ne le considéraient pas comme une suite ou un complément des cérémonies religieuses. Ils y cherchaient vraisemblablement une distraction, un dérivatif à leur désœuvrement pendant la fermeture obligatoire des spectacles.

Philidor résolut la difficulté en faisant une assez large place à la musique instrumentale. Ses concerts se composaient donc de motets à grand chœur, de symphonies (au sens primitif de ce mot), de pièces ou suites pour violon ou flûte. Ce n'est qu'exceptionnellement que des motets à voix seule y trouvèrent place.

A la séance inaugurale du 18 mars 1725 à 6 heures du soir on entendit deux motets à grand chœur du célèbre Michel-Richard de Lalande : *Confitebor* et *Cantate Domino*, une suite d'airs de violon et un caprice du même auteur avec le concerto de Corelli intitulé *La Notte di Natale*.

Lalande avait conquis de bonne heure une grande notoriété ; ses motets, d'une réelle valeur musicale étaient fort appréciés du public et des musiciens ; ils constituèrent donc le fonds du répertoire du Concert. Dans les premières années on en donna jusqu'à trente auditions c'est-à-dire qu'il n'y eut pas de concert sans qu'une ou plusieurs des œuvres du compositeur ne figurassent au programme, et, fait unique, jusqu'en 1770 il ne se passa pas d'année où l'on n'entendit des motets de Lalande. On juge de la faveur qu'ils conservèrent pour pouvoir être exécutés pendant quarante-six années consécutives.

En 1726 Philidor admit à l'audition un plus grand nombre de compositeurs, parmi lesquels nous voyons : Bernier, maître de musique de la Sainte-Chapelle ; Gilles, en son vivant maître de chapelle de la cathédrale de Toulouse, dont on chanta des petits motets jusqu'en 1770 ; Colin de Blamont, auteur de nombreux divertissements, cantatilles, ballets etc. Montéclair, l'introducteur de la contredanse à l'Opéra,

VI

DIRECTION GAVINIÈS, LEDUC ET GOSSEC

1773-1777

La mutabilité est un besoin auquel il semble que le public ne puisse se soustraire. Les meilleures choses, après un certain temps, amènent une sorte de lassitude inconsciente, et alors même que sa satisfaction n'a pas cessé, un secret désir de nouveauté l'obsède : la soif de l'inconnu. Aussi salue-t-il généralement avec espérance tout changement susceptible de lui apporter une chance d'obtenir ce qu'il souhaite, quitte à récriminer si la désillusion arrive. Le plus souvent ce n'est pas une question de personne qui le guide : on croit simplement qu'avec des hommes nouveaux viendra une situation nouvelle et que l'intérêt sera revivifié. Dans l'espèce, si l'on manifesta quelque joie à l'entrée en fonctions de Gaviniès, Leduc et Gossec, ce n'est pas parce que Dauvergne avait encouru la défaveur — il trouva encore au théâtre un accueil sympathique — mais c'est parce que l'on crut que ces nouveaux directeurs apporteraient une solution à la crise que subissait la musique à cette époque d'évolution, où les partisans de l'ancienne se trouvaient de redoutables adversaires dans les fanatiques défenseurs de l'italienne. A cet égard, Gaviniès, Leduc et Gossec ne purent amener un accord qui ne devait être que l'œuvre du temps. Leur direction fut d'ailleurs de trop courte durée ; mais il est certain qu'ils tentèrent quelques améliorations qui reçurent l'approbation des intéressés. Dès la première séance, l'impression fut favorable : « C'est avec le plus grand plaisir que nous annonçons une révolution intéressante pour les amateurs de bonne musique. Jusqu'à présent le concert avait été un objet de raillerie par les vrais connaisseurs, spectacle pour le temps de pénitence et digne de l'emporter même sur certains opéras français du côté de la longueur et de l'ennui. De nouveaux directeurs, MM. Gaviniès, Leduc et Gossec ont entrepris de le tirer de cette sorte d'avilissement et leurs soins ont réussi. »¹

C'est là l'opinion du *Journal de Musique* ; voici celle du rédacteur des *Mémoires secrets* : « Le Concert spirituel est beaucoup plus suivi depuis l'arrangement nouveau qu'on y a mis et le choix particulier de musique ; on l'a presque italianisé et l'on convient aujourd'hui que pour la partie instrumentale c'est le concert le mieux composé de l'Europe ».

1. *Journal de musique*, 1773, n°2, p. 74.

2^o LISTE DES COMPOSITEURS FRANÇAIS
DONT LES ŒUVRES ONT ÉTÉ EXÉCUTÉES POUR LA PREMIÈRE FOIS
DE 1777 À 1790

Années d'exécution		Noms	Nombre			Nature des œuvres
Première	Dernière		d'années d'exécution	d'exécutions	d'œuvres exécutées	
1786	1790	Berton fils	5	44	6	Hiérodramas ou scènes françaises, duos et trios.
1780	1790	Devienne	10	36	11	4 concertos, 1 scène française.
1780	1788	Le Preux	6	31	8	Motets, hiérodramas, oratorios.
		Deshayes	10	25	8	2 concertos, motet, 2 oratorios, 3 scènes françaises.
1777	1789	Candeille	12	19	9	Symphonies, motets, scènes françaises.
1782	1786	Lesueur	4	15	10	
1787	1789	Lebrun	4	11	5	Scènes françaises, oratorios.
1785	1788	Vion	3	7	3	
		Rigel fils cadet	2	7	4	Scènes françaises, symphonies.
		Chartrain	5	6	2	Concerto violon, ode de J. B. Rousseau.
1777	1781	Floquet	4	6	2	2 motets.
1781	1790	Chardini	3	5	4	1 motet à grand chœur, 3 oratorios français.
1779	1781	Rodolphe	3	5	2	1 motet, 1 concerto de cor.
1779	1781	Lebrun	2	5	2	Scènes françaises et oratorios.
		M ^{lle} Candeille	4	4	4	
1787	1790	Carbonel	4	4	3	Ode, oratorios.
1784	1786	Ragué	2	4	4	Symphonie, duo et trio, oratorio.
1782	1789	Mehul	2	4	3	Ode, scène française et chœur.

A partir de 1782 aucune des chanteuses ayant fait leur apparition sous les directions antérieures ne parut plus au Concert.

Ce système qui caractérise d'ailleurs la gestion de Legros, suivant en cela l'impulsion du public avide de sensations nouvelles, nous le retrouvons appliqué aux violonistes, comme il le fut aux compositeurs et à leurs interprètes. Presque tous les anciens ne reparurent que pour peu de temps : Jarnowick, Stamitz, Fräntzl et Loisel disparurent en 1777, Barrière, Phelipeau et Guérin en 1778, Lejeune en 1779 ; Lenoble qui rentra en 1780 ne revint plus ensuite, non plus que Lefevre (1781) ; Capron, qui n'avait pourtant perdu ni son merveilleux talent ni son prestige, ne fut plus entendu à partir de 1782. Est-ce parce que ses concertos « sans avoir la simplicité monotone de l'ancien genre, ni les fougueux écarts du nouveau »¹ que Chartrain fut écarté à la même époque ? A l'exemple de ce que depuis vingt ans Couperin faisait pour l'orgue, il chercha à concilier les avantages de l'un et l'autre genre et il se pourrait que ce soit pour cette raison qu'il ne fut pas suivi par les amateurs. Pourtant, on conseillait à Pieltain de ne pas persévérer dans la manière qu'il avait adoptée et de « laisser la grande quantité de notes, de traits rapides et recherchés à ceux qui, ne pouvant intéresser, cherchaient du moins à étonner. » Il est vrai que beaucoup applaudissaient à cette pratique. Une première fois en 1780 ce violoniste cessa de paraître au Concert spirituel et après huit années de séjour à Londres, il revint s'y faire entendre en 1788 pour disparaître définitivement l'année suivante.

Il y eut deux rentrées. M^{me} Sirmen Lombardini avait été fort acclamée à son apparition, mais dans les seize années qui s'écoulèrent jusqu'à son retour en 1785, l'École du violon avait subi bien des transformations ; de célèbres virtuoses avaient surgi, et, sans critiquer sa manière, on ne lui cacha pas pourtant qu'elle avait vieilli : « M^{me} Sirmen qui s'était fait entendre sur le violon il y a quatorze ans, a reparu de nouveau ; mais on ne peut dissimuler que la sensation qu'elle a produite n'ait été moins favorable. M^{me} Sirmen a conservé les principes de l'excellente école de Tartini peut être trop oubliée aujourd'hui, une étonnante qualité de sons, de beaux doigts, un jeu plein d'intérêt et de grâce, auquel les grâces particulières de son sexe ajoutent encore, mais son style, le même qu'elle avait il y a quatorze ans est entièrement vieilli, depuis qu'on a substitué des notes à des sons, des tours de force à des traits de chant, on ne veut plus qu'étonner et M^{me} Sirmen peut bien charmer l'oreille, mais elle n'étonne pas. Ceci est loin d'être une critique de sa manière, mais enfin, puisque cette manière n'est plus de mode, nous devons lui conseiller de jouer des concertos plus modernes. »² Le passé avait ses avantages, cela n'était pas nié, seulement il fallait être de son temps.

M^{lle} Deschamps devenue M^{me} Gautherot n'éprouva pas cet ennui, car sa dernière audition ne remontait pas au-delà de 1779 et une absence de cinq années n'avait pu démoder son genre ; on la plaçait toujours à côté des meilleurs violonistes : « M^{me} Gautherot a joué un concerto de violon avec toute la justesse, toute la précision, tout le talent imaginables ; son succès est d'autant plus flatteur qu'il est très rare de voir des femmes réussir sur cet instrument qui ne paraît pas fait pour elles ; et depuis M^{me} Sirmen, aucune peut-être ne l'a porté aussi loin que

1. *Mercure*, février 1779, p. 131.

2. *Mercure*, mai 1785, p. 76.