

Fidelio est une des premières grandes impressions musicales de ma carrière de critique. — Le *Moïse* français, qui fit son apparition à l'Opéra une ou deux années avant la première des dates ci-dessus inscrites, en est une autre; — une troisième fut *Guillaume Tell*; — la quatrième fut le *Freyschutz* [*Freischütz*], le vrai *Freyschutz* [*Freischütz*] allemand; — puis vinrent les symphonies: *l'héroïque*, la *pastorale*, la symphonie en *ut mineur*, celle en *la*, qui ouvraient successivement à mon imagination comme un monde nouveau, inconnu. Que je n'oublie pas surtout la symphonie avec chœur dont je suivis toutes les études et toutes les répétitions pendant un hiver, celui de 1831, je crois, sous la direction d'Habeneck. A cette époque se rattachent les tentatives gigantesques et romantiques de Berlioz, les débuts moins audacieux et plus réfléchis d'Henri Reber; les séances de musique de chambre de Baillot, avec Norblin, Urhan et Vidal, le dernier survivant de cette société classique par excellence; les séances des frères Bohrer, de ce Max Bohrer, le patriarche du violoncelle, qui est venu, ces jours derniers, serrer la main à l'un de ses fidèles auditeurs d'alors (ils sont rares aujourd'hui), avant de s'embarquer pour le Brésil, portant aussi légèrement ses soixante-dix hivers que son Stradivarius; et enfin l'apparition de cette merveille, de ce météore éblouissante qui nous fit perdre terre, qui nous coupa la respiration, et dont il faut tracer ici le nom en belle page comme s'il s'agissait de représenter un astre suspendu entre le ciel et le sol que nous foulons:

PAGANINI!

Quel beau mouvement il y avait en ce temps-là dans la musique, les arts, la littérature, la poésie! Que d'idées généreuses échauffaient les jeunes intelligences! Comme les regards étaient tournés vers cette Allemagne d'où semblaient venir tous les rayonnements, toutes les inspirations! Avec quelle bonne foi nous nous figurions initier les oreilles parisiennes aux secrets des harmonies du Nord, tirer de l'enfance notre art national, tandis qu'enfants nous-mêmes nous ne faisons que bégayer le langage d'un enthousiasme naïf! Toutes mes admirations d'alors, mes admirations de *Fidelio*, d'*Oberon*, de *Freyschutz* [*Freischütz*], de *Guillaume Tell*, des symphonies, de Paganini, etc., elles sont consignées à leur date dans *le Balcon de l'Opéra* dont je pourrais trouver peut-être un exemplaire poudreux chez quelqu'un de mes amis, mais que l'on chercherait en vain chez moi, tant je me suis convaincu depuis longtemps qu'on ne saurait former un ouvrage // 186 // en empilant des articles de journaux, et que fabriquer un volume n'est pas tout à fait la même chose que composer un livre.

Quelles brûlantes et délicieuses émotions je rapportais du théâtre allemand, dirigé par M. Roedel, à mes *collaborateurs* de *l'Avenir*, ce grand journal qui a soulevé tout un monde de doctrines parce qu'il était rédigé par des hommes qui avaient dans le cerveau tout un monde d'idées, et qui ne sut pas vivre deux ans parce que ces mêmes hommes étaient complètement étrangers au monde de réalités et des faits humains! Ces *collaborateurs* étaient M. le comte Ch. De Montalembert, le R. P. Lacordaire, tous les deux académiciens, leur chef, M. l'abbé de La Mennais (ne pas confondre avec *F. Lamennais*) qui a toujours dédaigné de l'être, M. l'abbé P.

Gerbet, aujourd'hui évêque de Perpignan qui le sera sans doute, M. H. Romand, l'auteur du *Bourgeois de Gand*, qui ne l'est pas encore; voilà, moi qui ne le serai jamais, dans quelle compagnie je me trouvais à cette époque. Avec quelle juvénile exaltation je leur racontais la musique de *Fidelio*, la bonhomie, la grâce, la naïveté, la sensibilité profonde des rôles du geôlier et de sa fille; les terreurs, la passion des rôles de Florestan et d'Éléonore; la beauté de la voix de Hartzinger; le jeu sublime, les accents pathétiques de M^{me} Schroëder-Devrient; l'effet terrible de la trompette qui signale l'arrivée du gouverneur dans ce quatuor si dramatique où M^{me} Devrient, dirigeant tout à coup un pistolet sur la poitrine du persécuteur de son mari, le forçait à reculer jusqu'à la porte de la prison; et les finesses, la grandeur, l'éclat de l'instrumentation; et ce grand finale du troisième acte, redemandé avec acclamation presque tous les soirs; et l'ensemble des chœurs allemands, leur agilité, leur participation à l'action, leur adresse à se fondre tantôt avec l'orchestre, tantôt avec les voix récitantes! Ah! oui, c'était là le bon temps!

Par exemple, je ne vous dirai pas au juste si *Fidelio* faisait de l'argent; je ne l'affirmerai ni de *Fidelio*, ni du *Freyschutz* [*Freischütz*], ni d'*Oberon*, ni de *Jessonda*, opéra de Spohr; à vrai dire, je ne le crois pas. La langue allemande mettait une barrière entre le public parisien et ces œuvres. Et, pour ce qui me concerne, je dirai que M. Roeckel m'envoyait toujours une loge de galerie, preuve incontestable que la location des loges *allait mal*; mais, quant à avoir du succès *au point de vue de l'art*, ces ouvrages, du moins les deux premiers, en eurent un très-grand. On peut feuilleter, si l'on veut, les articles du temps publiés dans *le Globe*, dans *l'Universel*, dans le *Journal des Débats*, et autres, qui représentaient le mieux l'opinion du public éclairé. On y verra l'admiration qu'excitaient très-chaleureuses; il fallait bien qu'il en fût ainsi, pour qu'il fût possible de répéter, à chaque représentation, le grand finale du troisième acte, qui, comme on sait, dure près de vingt minutes.

La troupe de M. Roeckel déclina, c'est-à-dire qu'elle se démembra et qu'il n'en arriva plus à Paris que quelques débris. MM. Robert et Severini, directeurs du Théâtre-Italien, crurent faire un grand coup en engageant M^{me} Schroëder-Devrient; mais le public français, qui tolérait à peine chez la grande cantatrice sa qualité d'allemande, ne lui pardonna pas sa mauvaise prononciation italienne, au contact de laquelle d'ailleurs son chant perdit toute grâce et tout relief. Depuis les Allemands, je n'ai plus entendu qu'une seule fois *Fidelio*, à un exercice du Conservatoire, en 184..., je ne sais au juste l'année; quant aux représentations de cet opéra données au Théâtre-Italien en 1853, par M^{lle} Cruvelli, je ne saurais en parler, n'y ayant point assisté. Je me contente d'enregistrer le fait, pour mémoire.

Le Théâtre-Lyrique a fait acte de bonne administration, ou, si l'on veut, a fait preuve de goût en s'appropriant ce chef-d'œuvre. Dans un temps où la production des chefs-d'œuvre décroît en raison directe de la multiplicité des compositeurs, il est bon, juste et raisonnable de maintenir le goût du public à ce niveau que le génie atteint seul. La pièce, sinon la partition, a subi quelques changements. Florestan est devenu Galéas,

Éléonore est devenue la princesse Isabelle, le gouverneur est devenu le roi Charles VIII.

Des quatre ouvertures écrites pour cet ouvrage, c'est celle en *mi* qui est exécutée. Elle est svelte, incisive, brillante; mais pourquoi priver les amateurs de la grande ouverture en *ut*, qui a l'avantage d'être beaucoup plus belle et qui, étant écrite sur les divers motifs de la partition, est en quelque sorte la préface du drame? Qu'il y a de grâce et d'ingénuité dans les couplets de Marcelline au lever du rideau, et dans ce joli duo qui suit, entre Marcelline et Steffano, qui repose sur une phrase que Beethoven a employée dans son fameux septuor instrumental! Quel charme et quelle sensibilité dans ce délicieux quatuor entre Rocko, le geôlier, Marcelline, Fidelio et Steffano, où toutes les parties entrent en canon? Que les couplets de Rocko sont pleins d'une honnête et brusque bonhomie! J'y remarque pourtant un trait de violon en *mi* bémol qui se faufile dans le milieu, et qui en dérange un peu l'unité. J'aime aussi le trio entre Rocko, Fidelio et Marcelline. On dit ce premier acte froid; ce sont des Parisiens qui parlent ainsi, des Parisiens qui font consister la chaleur dans des coups de grosse caisse bien réguliers et dans des beuglements de trombone et d'ophichlédie. Non, un acte n'est pas froid quand les mélodies sont accentuées, pleines de sentiment, de douce joie ou de mélancolie; seulement, le compositeur se ménage.

Et pour donner beaucoup ne nous promet que peu.

Dites, si vous voulez, que cette musique est moins théâtrale que dramatique, et nous pourrions être du même avis. Dans ce second acte, je compte au moins trois chefs-d'œuvre; d'abord, la petite marche qui s'annonce par les deux notes graves des timbales, *fa*, *si* bémol, non sur le quatrième temps de la mesure et le premier de la mesure suivante, mais sur le premier et le second temps; secondement, l'air de Fidelio, air dramatique, air passionné, qui exprime la joie qu'éprouve l'épouse à l'idée qu'elle pourra délivrer son mari, mais joie craintive, contenue, qui ne repose peut-être que sur une espérance fugitive. Quelle divine expression il y a dans l'orchestre sur ces paroles:

Rayon du ciel, divine flamme,
Espoir, entre dans mon âme!

Quelles douces palpitations dans les cors qui accompagnent la seconde partie de cet air! Cela, direz-vous, c'est de la symphonie. Est-ce que, par hasard, le compositeur dramatique ne doit pas être symphoniste? Est-ce que Mozart ne s'est pas montré symphoniste, notamment dans l'admirable finale du deuxième acte des *Noces de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*]? Troisièmement, le chant des prisonniers. Quel douloureux sentiment de bien-être dans les accents de ces infortunés qui quittent un instant leur cachot pour venir se promener sur le préau! Comme on sent leurs poitrines aspirer à longs traits cet air bienfaisant! Ils rendent grâce à Dieu de leur ménager encore quelques rayons de lumière, quelques bouffées d'air pur; mais qu'il y a de tristesse et d'accablement dans // 187 // cette joie si courte! Je n'ai pas parlé de l'air, avec chœur, du persécuteur

de J. Galéas (je ne sais pas le nom de ce tyran farouche), ni d'un duo de Marcelline et de Fidelio, avec solo de violon et de violoncelle, qui fait bien partie de la partition allemande, mais que M. Roeckel avait supprimé et que le Théâtre-Lyrique a bien fait de rétablir. Ne passons pas sous silence le duo du geôlier et de Fidelio en présence de J. Galéas étendu sur son grabat à six-huit d'une expression exquise, et qui devient ensuite quatuor par l'arrivée de Marcelline et de Steffano; puis un grand chœur final.

Le troisième acte est une succession de merveilles. La première est cette lugubre introduction instrumentale en *fa mineur* avec ses déchirements des instruments à vent, ses clameurs sourdes des bassons, et ce rythme des deux notes *mi bémol, la*, aux timbales, qui se balancent et résonnent comme un glas; vient ensuite le bel air de J. Galéas, le triomphe de Haitzinger, puis le fameux duo de la tombe, puis le trio entre Galéas, Fidelio, le geôlier, et ce terrible quatuor dont j'ai déjà parlé, dont on ne saurait trop admirer la progression. Signalons le duo plein d'élan et de flamme de la délivrance, puis la reprise, nouvelle pour moi, de la marche du second acte, transposée ici en ut avec sourdines, et enfin le grand finale qui, à lui seul, est une symphonie avec chœur.

L'exécution d'un ouvrage aussi difficile a été ce qu'elle devait être à la première représentation, et l'on sait que d'ordinaire une première représentation est encore une répétition générale. Je ne doute pas que cette exécution est encore une répétition générale. Je ne doute pas que cette exécution ne s'améliore de jour en jour, et qu'elle ne soit bientôt digne de l'œuvre. M^{me} Viardot, disons-le tout de suite, a eu à lutter contre l'inconvénient d'un rôle écrit trop haut pour les cordes de sa voix; il lui a été plus facile de se transformer en demi-dieu avec Orphée, que de redevenir simple mortelle avec Éléonore, ou, si l'on veut, la princesse Isabelle; mais quels trésors de verve, de sensibilité, d'ardeur, de passion, n'a-t-elle pas prodigués dans ces trois actes! et avec quelle fougue, quelle audace, quelle *virtuosité* elle a enlevé l'air magnifique du second acte, dans lequel elle a fait entendre un trait final qu'elle a terminé par une appoggiature dans le haut d'une hardiesse inouïe! Battaille est un bon geôlier, rude, bourru mais bienfaisant, et de plus, chanteur parfait. M^{lle} Faivre est une fort gracieuse et gentille Marcelline, quoiqu'elle soit aussi un peu contrainte de forcer sa voix. Froment s'acquitte avec talent du rôle de Steffano. On doit aussi de grands éloges à Guardi pour le style et le sentiment dont il a fait preuve dans le rôle de Jean Galéas.

Puissions-nous avoir une longue suite de représentations d'un si bel ouvrage!

LE MÉNESTREL, 13 mai 1860, pp. 185–187.

Journal Title: LE MÉNESTREL
Journal Subtitle: None
Day of Week: dimanche
Calendar Date: 13 MAI 1860
Printed Date Correct: Yes
Volume Number: 24
Year: 27^e ANNÉE
Pagination: 185 à 187
Title of Article: THÉÂTRE LYRIQUE. FIDELIO.
Subtitle of Article: *Théâtre allemand*, 1828, 1829, 1830, 1831.
HAITZINGER, M^{me} SCHROEDER-DEVRIENT. –
Théâtre-Italien, 1853. LA CRUVELLI. – *Théâtre-
Lyrique*, 1860, M^{me} PAULINE VIARDOT,
BATAILLE, etc.
Signature: J. D'ORTIGUE
Pseudonym: None
Author: Joseph d'Ortigue
Layout: Front-page main text
Cross-reference: None