

Après un intervalle trop prolongé, pendant lequel on n'avait guère vu se produire que des ballets, une traduction avortée et des intermèdes d'une fort médiocre importance, l'Académie royale de musique vient de donner la partition de M. Halévy. Quand on examine quelle affaire est aujourd'hui un opéra en cinq actes, quand on pense aux éléments multiples et tumultueux dont se compose cette énorme machine à rouler sur un sol musical, on se demande si, loin de s'étonner de ces lenteurs d'une mise en scène laborieuse, il ne faudrait pas plutôt crier au miracle chaque fois que le cours du répertoire amène quelque nouveauté. La musique, si compliquée qu'elle se soit faite de nos jours, irait encore : Dieu merci, nos maîtres ne sont pas hommes, à se laisser surprendre par le temps, et, dussent-ils composer leurs chefs-d'œuvre feuille à feuille, morceau par morceau, et n'écrire leur ouverture ou leur finale que pendant la dernière nuit qui précède la représentation (orgueilleuse fredaine trop souvent renouvelée de Mozart, et qui n'a trouvé qu'une fois son excuse, dans l'ouverture de *Don Juan* [*Don Giovanni*]), en général, les embarras ne viennent pas de leur fait. Mais comment prévoir les retards que peuvent entraîner ce déploiement inouï de costumes, cet attirail de mise en scène, cette invasion du matériel et des accessoires, qui, de plus en plus, se subordonnent les parties principales. Le musicien a terminé sa tâche ou peu s'en faut, les chanteurs savent leurs rôles, l'orchestre, pour déchaîner ses cataractes instrumentales, n'attend que le signal du chef ; mais combien de temps ne s'écoulera-t-il // 140 // pas avant que ces palais se dressent, que ces navires de carton quittent le chantier pour naviguer sur leur océan de toile peinte, que le manteau d'hermine, l'armure damasquinée, le casque d'or, sortent du magasin, avant que l'artiste ait blasonné ces enseignes flottantes, l'ouvrier fabriqué la croix et l'ostensoir, et surtout que le malheureux comparse ait appris à marcher en mesure sous sa toge pontificale ! Si vous cherchez un musicien pour le genre dont nous parlons, vous trouvez tout d'abord M. Halévy. Nul mieux que l'auteur de *la Juive* ne sait accompagner une procession qui défile, un cortège qui passe ; il groupe les fanfares, assemble les carillons, donne au tambour qui bat aux champs une importance musicale, et note les coups de canon. Le mérite de M. Halévy, toute son originalité, c'est de s'être livré corps et âme à la mise en scène, à la magnificence dramatique, à la pompe, qu'il comprend, disons-le, mieux que personne au monde. Son grand art consiste à savoir pousser jusqu'à ses dernières conséquences le genre introduit à l'Académie royale de musique par *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*]. Venu entre Meyerbeer et Auber, entre le génie de l'instrumentation et la fantaisie mélodieuse, il s'est allé réfugier dans l'appareil du bruit, dans une sorte de musique splendide dont les yeux s'accommodent au moins autant que les oreilles. Aussi, toutes les fois qu'il s'agit de mettre en musique une décoration, un triomphe, un couronnement d'empereur, le théâtre s'adresse à lui ; le public lui-même connaît si bien la chose, qu'il ne veut d'autre garant que le nom de M. Halévy pour s'attendre à des merveilles de la part du machiniste, et ne voit guère dans ses opéras que des processions en cinq actes, d'où se détachent çà et là quelques duos et cavatines. Dans *la Juive*, c'est un concile ; dans *Guido et Ginevra*, on chante la messe ; dans *la Reine de Chypre*, tout un clergé sort de la cathédrale, et s'en va exorciser la mer à coups d'encensoir et de goupillon. Nous savons qu'il y a dans tout cela aussi la part des précédents qu'on ne doit pas oublier. Que de gens passent leur vie à refaire ce qui leur, a réussi une fois, et ruminent éternellement leur première idée, la seule qu'ils aient eue ! Ainsi, du succès de *la Juive* date la vocation religieuse de M. Halévy ; de là toute cette existence musicale vouée à la pompe du catholicisme, tous ces opéras mitres, auxquels ni lui ni le public n'échapperont. Et ce musicien, qui dans ses grandes partitions n'hésite pas à donner tant à l'appareil théâtral, au luxe de la mise en scène et du costume, est le même qui s'évertue à se montrer si sobre et si mesuré lorsqu'il écrit pour l'Opéra-Comique, essayant de la réaction après avoir poussé le mouvement

au-delà des bornes ; calcul adroit sans doute, mais qui dénote chez un maître plus d'esprit critique et de faculté d'application dans l'emploi des procédés que de valeur innée et de généreuse inspiration.

La partitionne *la Reine de Chypre* se distingue par les qualités ordinaires de M. Halévy, qualités de praticien, mais de praticien si habile, si parfaitement ingénieux dans ses combinaisons, qu'on ne peut s'empêcher de suivre cette musique avec l'intérêt curieux qu'on accorde à certains chefs-d'œuvre de marqueterie. M. Halévy n'invente guère, comme on sait ; il cherche, il cherche toujours, mais avec tant de persévérance, de calcul, de // 141 // stratégie, qu'on lui pardonne presque par momens de ne pas trouver. Tout au rebours des hommes de génie, qui vont de l'idée à l'instrumentation, il procède la plupart du temps de l'instrumentation à l'idée ; s'il rencontre un motif, c'est le hasard des sons qui l'amène : singulier privilège de la musique, où le matériel réagit sur l'esprit. A force de remuer des notes, comme un joueur des numéros, il finit par trouver le quine, témoin le trio de *la Juive*, la romance de *Guido* [*Guido et Ginevra*], et, dans *la Reine de Chypre*, cette délicieuse chanson des gondoliers, au second acte. Avec de pareilles conditions, il n'est pas de raison pour qu'on s'arrête jamais. Là où le travail et l'application remplacent le génie et les facultés innées, la fortune du moment perd ses droits. La veine mélodieuse s'épuise et se tarit ; la persévérance, elle, va son train, et creuse à loisir son sillon, profitant de l'expérience et des choses acquises. De là les progrès, sensibles qu'on remarque toujours chez les hommes de pratique et d'école ; il n'y a que le génie qui s'aventure, au risque de se casser le cou dans quelque élan sublime. Le talent, que nul instinct irrésistible ne sollicite, calcule ses démarches et n'a garde de se compromettre au hasard. Ainsi, pour ne citer que l'exemple de M. Halévy, une fois les conditions de la ligne qu'il s'est tracée admises, comment nier qu'il y marche avec plus de distinction chaque jour ? À coup sur *le Guitarrero* valait mieux que *Guido et Ginevra*, et, dans l'estime du Conservatoire, *la Reine de Chypre* sera placée plus haut que *le Guitarrero*. Dans un autre ordre d'idées, *la Juive* serait le chef-d'œuvre de M. Halévy ; mais *la Juive*, avec des qualités mélodieuses plus significatives sans doute, plus accusées, avait cependant moins l'empreinte du caractère du musicien, de son originalité. On sent trop, dans *la Juive*, le parti pris de s'en tenir à l'imitation de Meyerbeer, de suivre pas à pas le système inventé dans *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*]. Ici, au contraire, le maître se révèle davantage, le maître ayant conscience de lui-même, de ce qu'il peut ou plutôt de ce qu'il ne peut pas, et cherchant dans la manière, sinon dans le style, une individualité que l'imagination lui refuse.

Le premier acte de *la Reine de Chypre* s'ouvre par une courte introduction qui tient lieu d'ouverture ; puis vient une assez médiocre cavatine, fort bien dite par Duprez. Le duo entre Mocenigo et le vieil Andréa, dans lequel le membre du conseil des dix demande au patricien la main de sa nièce au nom de la république, est un morceau du genre de celui du quatrième acte de *la Juive*, entre Éléazar et le cardinal, mais plus développé, plus traînant, plus compliqué, moins en scène, et d'une pauvreté d'invention telle qu'on finit par ne plus savoir si c'est du récitatif que les personnages déclament ou du chant ; vice du reste fort ordinaire dans la musique de M. Halévy, dans la musique de *la Reine de Chypre* surtout, où les mêmes formes se reproduisent à chaque instant. Nous voulons parler d'un cantabile en manière de romance, qui se montre à tout propos, et que le maître encadre sans trop de façon dans une série de ces mesures banales plus ou moins habilement déguisées, de ces lieux-communs ingénieux qu'un musicien aussi roué aux artifices du Conservatoire que M. Halévy tient toujours à sa disposition. Le finale a du mouve- // 142 // -ment comme tout honnête finale où les affaires s'embrouillent, où le héros tire l'épée et demande *d'où lui vient son outrage* ; c'est du reste tout ce qu'on peut dire. Il y a pourtant, vers le milieu de cet acte, un air

charmant accompagné de harpes, et que chantent les voix pendant le ballet. M. Halévy s'est peut-être servi trop souvent, dans *la Reine de Chypre*, de cette manière introduite jadis par Rossini, et dont on a tant abusé depuis, de mêler ensemble les chœurs et la danse. Au troisième acte, la même intention se reproduit, mais ici du moins elle a le mérite de la nouveauté, et le motif est plein de grâce et d'élégance. Le chant des gondoliers qu'on entend au lever du rideau, au second acte, passe déjà pour le diamant de la partition. On ne saurait en effet rien imaginer de plus frais, de plus vaporeux, d'une plus limpide et plus transparente mélodie. Cette fois, M. Halévy a trouvé, et son joyau vaut de l'or. Catarina rêveuse est assise à son balcon, la tête penchée vers les lagunes où les gondoliers voguent en chantant. Il y a dans cette scène d'alcôve, dans ce clair de lune, dans ces mélodieuses bouffées qui semblent s'exhaler des flots et vous arrivent comme trempées d'un parfum de l'Adriatique, une de ces sensations complètes, un de ces contentemens enchanteurs qu'on ne trouve qu'à l'Opéra, quand le triple hasard du spectacle, de la situation et de la musique aboutit à souhait pour le plaisir des yeux et des oreilles. Involontairement on se prend à penser au troisième acte d'*Otello*. Là aussi la brise du soir apporte la voix du gondolier à la mélancolique fille de Venise qui pleure à son balcon. Est-ce vous, Desdemone? Est-ce vous, la Malibran? Illusions, fantômes, qui s'évanouissent aussitôt pour faire place à M^{me} Stoltz, à M. Massol, que sais-je? à M Bouché. N'importe! on a rêvé, on s'est souvenu, un instant romantique vient de se passer dont on ne saurait trop rendre grâce aux auteurs, au poète surtout qui le premier en a donné le motif. L'air de Catarina ne manque pas d'expression ; la phrase : *Mon Dieu, soyez béni*, a de la tristesse et du charme. En général, M. Halévy excelle à rendre les demi-teintes mystérieuses, crépusculaires, si l'on nous passe l'expression, du genre de celle qui règne dans ce morceau et dans cet acte. L'intelligence qu'il a des plus minutieuses ressources de l'orchestre, son art singulier de traiter les instrumens à vent, sa manière tout adroite de ménager les sourdines, l'aident merveilleusement en ces occasions. Je citerai comme un autre exemple l'air de la harpe éolienne de *l'Éclair*, où se trouve un effet de la même nature. — Quant au duo par lequel cet acte se termine, c'est un morceau manqué. Il faut dire aussi que le musicien avait affaire à rude partie. Il ne s'agissait de rien moins que de la fameuse situation du quatrième acte des *Huguenots*, situation dangereuse et terrible s'il en fut, et qui ne se traite pas deux fois. Qu'est-ce, en effet, que cette Catarina cherchant à repousser Gérard de son alcôve où vingt poignards l'attendent pour le frapper, sinon la Valentine de l'opéra de Meyerbeer? Des deux côtés, les passions sont aux prises, des deux côtés la femme a seule conscience du péril et cherche à sauver son amant, celle-ci en lui disant : Je vous aime, restez : celle-là : Je ne vous aime plus, partez. Les premières notes que chante Gé- // 143 // -rard lorsqu'il aborde Catarina semblaient annoncer une intention mélodieuse. par malheur, comme il arrive trop souvent avec M. Halévy, l'intention avorte presque aussitôt, et vous retombez après quelques mesures de clarté dans les ténèbres d'une déclamation aride et tumultueuse qui se prolonge jusqu'à la fin, et se conclut, toujours à la manière du quatrième acte des *Huguenots*, par un de ces adieux déchirans que la voix de Duprez lance avec une si puissante et si dramatique expression, avec cette seule différence qu'ici la voix de soprano, au lieu de rester muette comme: dans l'opéra de Meyerbeer, se joint au ténor et l'appuie vaillamment à l'unisson. Les couplets que chante M. Massol au début du troisième acte ont tout, juste pour eux ce grain de trivialité indispensable à tout morceau qui prétend à devenir populaire. Aussi chaque soir les applaudissemens éclatent sur les dernières mesures de ces couplets, et le parterre ne se lasse pas de les entendre. J'imagine que M. Halévy ne se sera pas donné grand'peine pour inventer ce beau chef-d'œuvre ; il aura lu deux fois le rythme des paroles, et la musique lui sera venue tout naturellement et sans autre effort.

Du reste, le compositeur doit des actions de grâce à M. Massol, qui se charge si complaisamment d'en exagérer l'expression. Ces couplets seraient le goût et la distinction même, que le ton méridional, presque grivois, que le chanteur leur donne, en ferait avant peu un air de carrefour ; et c'est là ce redoutable Mocenigo, ce patricien superbe que nous avons vu tout à l'heure, vêtu de rouge comme un cardinal, entrer sur un motif âpre et lugubre dans la chambre

de Catarina, et l'arracher à ses amours pour la plus grande gloire de la république de Venise ; c'est ce membre terrible du conseil des dix qui vient maintenant en costumé de Flibertigibet débiter dans un casino de pareilles folies ! En vérité, nous nous étonnerions d'un oubli semblable des convenances dramatiques, s'il n'y avait là-dessous toute une histoire. Dans le principe, ces couplets étaient destinés à l'un de ces spadassins qui reçoivent mission d'assassiner Gérard à son arrivée à Nicosie. Or, il se trouva qu'aux répétitions M. Wartel, de temps immémorial en possession à l'Opéra de tous les rôles de spadassins, de bandits, de bravi, de héros de mauvaise mine, les disait de telle façon, que le musicien se vit contraint, à son grand regret, de les lui enlever pour en augmenter la partie de M. Massol, qui, s'il ne les chante guère mieux, leur donne du moins sans arrière-pensée le caractère trivial qui leur est propre, au risque de compromettre singulièrement celui du noble personnage qu'il représente dans le reste de la pièce, un peu à la manière du maître Jacques de *l'Avare*, qui change de ton et de langage selon qu'il endosse sa souquenille ou la dépouille. Le duo entre Lusignan et Gérard obtient et mérite à bien juste titre tous les honneurs de la partition. Ce n'est encore là cependant qu'un simple cantabile, qu'une phrase de romance comme en pourrait inventer M^{lle} Puget. Mais il y a tant de noblesse dans ce cantabile ! Il y a dans cette phrase de romance tant d'expression, de sentiment et de pathétique ! On voit que le célèbre adagio de *la Favorite* a tenté M. Halévy ; cette phrase dont nous parlons, sans rappeler le moins du monde la mélodie de M. Donizetti, // 144 // est taillée sur le patron du maître-italien, patron qui du reste n'était autre lui-même que la voix de Barroilhet. Seulement ici le style a plus d'ampleur, l'effusion chevaleresque de Lusignan se prêtant mieux peut-être que l'ironie du roi castillan au développement de la période musicale. Barroilhet dit ce cantabile avec un talent admirable, avec inspiration ; on n'a pas plus de grâce, de mouvement, d'irrésistible séduction dans la voix. C'est, du reste, entre lui et Duprez, une véritable passe d'armes héroïque, un tournoi digne du temps de la Wartbourg. Barroilhet met dans la phrase son goût italien, sa verve, son impétuosité chaleureuse, un peu rude parfois, mais toujours pénétrante et sympathique ; puis vient Duprez avec son grand style plus froid, mais plus correct, avec son admirable déclamation vocale, dont il semble avoir recouvré ces jours-ci la plénitude et la puissance. C'est la première fois que les deux virtuoses de l'Opéra se rencontrent dans une musique écrite pour eux. Déjà, dans *la Juive*, M. Halévy avait eu l'insigne bonne fortune de composer le premier rôle que M^{lle} Falcon devait créer. M. Halévy, en homme habile, ne s'en remet jamais à lui seul lorsqu'il s'agit du succès de sa musique. Sitôt qu'une chance se présente, il n'a garde de la laisser échapper, de peur qu'un autre s'en empare ; et ma foi, lorsqu'il l'exploite comme il vient de le faire, on aurait tort de lui en savoir mauvais gré. Dans le duo de *la Reine de Chypre*, Duprez et Barroilhet se comportent en maîtres, en chevaliers, et l'art merveilleux qu'ils déploient l'un et l'autre suffirait pour émouvoir l'enthousiasmé de la salle entière, lors même que la musique serait dénuée des nobles qualités qu'on doit y reconnaître. Louons encore la manière tout heureuse et poétique dont le motif de cette phrase se reproduit au cinquième acte pendant la léthargie du roi mourant. M. Halévy affectionne ces effets de réminiscence, qu'il traite avec un art exquis.

Le quatrième acte est donné tout entier à la pompe du spectacle. Ici commencent à n'en plus finir les éternelles processions de M. Halévy. On entre dans la cathédrale, on en sort, on va, on vient, on exorcise la mer avec de l'eau bénite ; encore les dalmatiques, les mitres, les encensoirs, les croix, les goupillons ! rien n'y manque ; c'est en tout point le même déploiement de luxe pontifical, le même attirail de sacristie que dans *la Juive* ou *Guido* ; ce pourrait aussi bien être la même musique. En effet, nous ne voyons pas pourquoi M. Halévy n'en prendrait pas à son aise en pareille occasion. D'ailleurs, qui découvrirait la fraude ? Comment s'y reconnaître au milieu de ces beffrois qui hurlent, de ces canons qui grondent, de ces mille clochetons qui carillonnent sans relâche ? Entre toutes les merveilles dont abonde le quatrième acte de *la Reine de Chypre*, il est, hâtons-nous de le dire, une conquête admirable dont l'instrumentation moderne vient

de s'enrichir. Nous voulons parler de ces gigantesques trompettes qui figuraient l'an passé aux funérailles de l'empereur, et dont les stridentes fanfares vous déchirent l'oreille tout le temps avec une persévérance impitoyable. Pour le coup, M. Berlioz va se pendre. Quelle douleur pour le musicien fantastique de s'être vu dépassé de la sorte! Il y a là de quoi faire avorter dans son germe la grande partition qu'il mé- // 145 // -dite. S'il en était ainsi, les buccins de M. Halévy auraient une fois du moins bien mérité de l'art, et surtout de l'Académie royale de Musique. Quant à la dernière scène de cet acte, qu'on se figure un branle-bas épouvantable, une mêlée sans nom, un tapage à faire crouler toutes les murailles de Jéricho. Tout ce bruit vous enivre, vous éblouit et vous confond ; vous en devenez en même temps aveugle et sourd, et c'est à peine, au milieu de cette fumée tumultueuse que vomit à l'envi l'artillerie de l'orchestre et de la scène, si vous distinguez encore l'armure d'or et le manteau d'hermine de Lusignan, conduisant à l'autel sa fiancée couverte des insignes souverains. Puisque nous en sommes sur le chapitre des costumes, pourquoi M^{me} Stoltz, à qui on ne les a point épargnés, Dieu merci! n'est-elle pas vêtue une seule fois dans la pièce à la manière du célèbre portrait du Titien? Le modèle convenait cependant, et vaut bien la peine qu'on s'en inspire.

Au cinquième acte, le roi, qui s'éteint lentement, consumé par le poison de Venise, repose sûr son lit de douleurs ; Catarina veille auprès de son époux. C'est là que reparaît délicieusement ramenée la phrase du duo, qui s'évanouit aussitôt et ne fait qu'effleurer les lèvres de Lusignan, qui rêve, et par momens appelle Gérard. A ce nom, Catarina soupire, et ses larmes se répandent en un cantabile monotone, écrit tout exprès pour être chanté dans l'alcôve d'un malade, psalmodie assez médiocre à laquelle succède (éternelle reproduction de la même forme) une romance élégiaque et langoureuse, admirablement récitée par Barroilhet. Puis, après un duo dramatique entre Gérard sous la robe des chevaliers de Rhodes, et Catarina Cornaro, devenue reine de Chypre, arrive le quatuor final ; car nous ne pensons pas que M. Halévy lui-même ait pris au sérieux l'espèce de bataille à grand orchestre qu'il donne pour conclusion à son œuvre. Vers les dernières mesures du duo entre Gérard et Catarina, Mocenigo survient : l'impitoyable membre du conseil des dix touché au but de ses intrigues ; Lusignan mort, la république hérite du royaume de Chypre. Mocenigo triomphe, et, dans l'enivrement de son succès, se met à dévoiler la politique de Venise avec plus d'effusion et de laisser-aller que n'en suppose le caractère d'un diplomate chargé d'une négociation pareille. N'importe, n'appuyons pas trop sur ce que cette scène a d'in vraisemblable, puisqu'elle en amène une des plus belles et des plus dramatiques qu'il y ait au théâtre de l'Opéra, lorsque ce roi défait et moribond soulève la portière de sa chambre, et vient, comme un spectre échappé du tombeau, protester publiquement en faveur de l'innocence de Gérard et de Catarina. Là seulement commence le quatuor, qui n'est, à vrai dire, qu'un assez large unisson grandissant toujours et se terminant par une de ces résolutions lumineuses du mode mineur dans le mode majeur, procédé grandiose et puissant, mais dont on a tant abusé depuis le magnifique trio de *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*], qu'on ne peut plus guère compter sur son effet.

Le poème de *la Reine de Chypre* a de l'intérêt, les situations musicales abondent, et bien plus, ce ton chevaleresque, qui règne d'un bout à l'autre de l'ouvrage, ne nuit pas, quoi qu'on en puisse dire. Par momens aussi l'in- // 146 // -tention poétique se laisse entrevoir ; ainsi je citerai au second acte, indépendamment de la couleur vénitienne ou plutôt romantique, fort ingénieusement puisée aux sources de Rossini et de Shakespeare, la scène où Mocenigo s'introduit dans l'appartement de Catarina et vient froidement révéler les instructions menaçantes du conseil des dix : cette scène rapide, imprévue, terrible, qui remue la situation de fond en comble, et, de mélancolique et paisible qu'elle était, la fait tout à coup lugubre et violente, cette

scène-là serait belle même autre part, même dans un drame. Avouons aussi que le musicien en a compris admirablement le caractère, et qu'il y a toute une commotion dans cet effet d'orchestre, dans ce coup de tonnerre éclatant sur les dernières paroles de Mocenigo, lorsque le patricien, prêt à se retirer, laisse voir à Catarina Cornaro les assassins armés contre le fiancé qu'elle attend. J'aime aussi beaucoup le cinquième acte. L'agonie de ce jeune roi qu'un mal inconnu dévore est un spectacle touchant et plein de mélancolie et d'intérêt ; après tant de bruit, de fanfares et de tumulte, cette scène d'intérieur, de famille si l'on veut, vous attire et vous plaît, et ce que perdent les yeux, le cœur le gagne. Quand on a tout épuisé, les fleuves et les montagnes, les citadelles et les châteaux-forts, les jardins et les villes, on pourrait bien ne pas faire si mal d'aller chercher dans le cœur humain, dans la passion, l'élément d'un pittoresque nouveau. C'est par là que réussit le cinquième acte de *la Reine de Chypre*, qui devrait bien finir au quatuor et s'épargner ainsi ce dénouement militaire du genre de ceux qu'on affectionne au Cirque-Olympique. Terminer un opéra en cinq actes par une scène d'intérieur, finir sans Vésuve qui fume, sans orgues, sans cathédrale et sans procession, en vérité cela ne s'était jamais vu. L'auteur de *la Reine de Chypre* aura reculé le premier devant l'énormité de son innovation, et cherché à tout prix un moyen bien vulgaire pour se la faire pardonner. De là cette mêlée risible des Cypriotes et des Vénitiens s'évertuant à se pourfendre au bruit d'une musique de janissaires.

L'exécution de *la Reine de Chypre*, pour ce qui tient des rôles de Lusignan et de Gérard, confiés l'un à Barroilhet, l'autre à Duprez, est digne en tout point des meilleurs temps de l'Opéra. Ainsi que nous le disions tout à l'heure, ces deux voix rivales font assaut d'expression et de talent. Dans le duo déjà célèbre du second acte, Barroilhet l'emporte ; c'est pour lui que la salle entière se passionne. Sa voix, d'un timbre si flatteur et si dramatique, d'une vibration si profonde, d'un accent chaleureux, tout enfin, jusqu'aux circonstances, jusqu'à la disposition des parties, contribue à le servir dans cette lutte chevaleresque, dont il sort vainqueur. C'est lui qui le premier entame la belle phrase du cantabile, il en a les prémisses. Duprez a le désavantage de ne venir qu'après, de chanter devant un auditoire tout frémissant d'une impression profonde, et, pour comble de contre-temps, le musicienne lui laisse pas terminer seul sa période ; sur les dernières mesures du ténor, le baryton rentre, la voix mordante et fière de Barroilhet revient comme pour prélever une dîme sur les applaudissemens recueillis par son rival. Quoiqu'il // 147 // en soit Duprez retrouve dans la partition de M. Halévy certains élans de ses beaux jours, certaine puissance qu'on ne lui soupçonnait déjà plus. L'espèce de réserve dans laquelle il se tenait depuis deux mois a singulièrement profité à son organe, qui semble avoir reconquis pour le moment sa vigueur et sa plénitude d'autrefois. Quant à M^{me} Stoltz, tout ce qu'on en peut dire, c'est qu'il est déplorable de voir un théâtre comme l'Académie royale de Musique s'obstiner à vouloir produire une prima donna de cette force. Tous les musiciens n'ont pas, comme M. Meyerbeer, le loisir d'attendre et de s'abstenir jusqu'à ce qu'un talent sérieux se présente. J'imagine que M. Halévy, en calculant les chances favorables au succès de son œuvre, aura cru pouvoir assez solidement compter sur le concours de Barroilhet et de Duprez, pour être en droit de se permettre d'appeler celui de M^{me} Stoltz. De là ce rôle de Catarina, fort adroitement conçu du reste, ce rôle sur lequel nulle responsabilité musicale ne pèse, qui disparaît complètement pendant deux actes, et dont l'importance négative se borne à donner son nom à la pièce. Jamais, on peut le dire, partie de prima donna ne fut taillée plus convenablement sur la mesure du talent de M^{me} Stoltz. Suivez cette musique, pas un air d'expression, pas un trait, pas une phrase liée, toujours des cantabiles, des romances, toujours des notes syllabiques où la virtuose s'étudie à ramener les cordes basses de sa voix avec une complaisance parfois bouffonne. Nous n'en voulons à personne ; ce que nous disons ici n'est point pour décourager M^{me} Stoltz, mais franchement elle a tort de persister dans cette fureur du premier rang. Sur une scène illustrée par M^{lle} Falcon et Nourrit, entre Duprez et Barroilhet, une pareille prétention chez M^{me} Stoltz est

inadmissible, et finirait par toucher au ridicule.

A tout prendre, la renommée de M. Halévy ne peut que s'accroître par *la Reine de Chypre*. Nous le répétons, le mérite de cette œuvre réside tout entier dans les détails de style, dans les mille complications instrumentales dont l'auteur de *la Juive* et de *l'Éclair* a fait dès long-temps le caractère spécial et comme l'originalité de son talent. Mais, avec M. Halévy, qui s'attend à des idées? qui lui demande aujourd'hui de l'imagination? Un talent ne se développe que dans sa ligne. Il y en a qui du premier coup prennent l'espace, d'autres qui s'attachent au sillon. Comme travail, la partition de *la Reine de Chypre* dépasse peut-être tout ce que M. Halévy avait écrit encore ; c'est plus minutieux, plus délicat, plus habile ; on sent davantage le goût dans la science, une sorte de naturel dans la recherche et l'application ; en un mot, et pour nous résumer, c'est l'œuvre de l'élève de M. Chérubini devenu académicien.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : [1^{er} JANVIER 1842]

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME XXIX – VINGT-NEUVIÈME VOLUME

Year : None

Series : QUATRIÈME SÉRIE

Issue : [Livraison du 1^{er} Janvier 1842] (JANVIER-MARS 1842)

Pagination : 139 à 147

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : *LA REINE DE CHYPRE*

Signature : None

Pseudonym : None

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None