

Au Théâtre-Lyrique, les spectacles-concerts avec la Carlotta Patti et M. Vieuxtemps, son violoniste ordinaire, ayant fourni leur carrière plus ou moins brillante, on a fait débiter M<sup>lle</sup> Jeanne Devriès dans *la Somnambule*. Les momens sont précieux pour les théâtres, il s'agit donc de les bien employer, et jamais plus belle occasion ne s'offrit pour cette fameuse citation de *time is money*, qu'une plume formée aux agrémens du style doit savoir placer à tout propos. Élève distinguée, de l'école de M. Duprez, fille d'une mère artiste dont la Hollande et la Belgique ont apprécié les talens, M<sup>lle</sup> Devriès se présentait environnée de sympathies, peut-être même qu'il y en avait trop. Ses amis, très nombreux, parlaient d'elle comme d'une Patti. C'était un tort ; mais, s'ils n'ont pas réa- // 252 // -lisé toutes les prévisions, ces débuts sont dignes d'intérêts. Une grande jeunesse, beaucoup d'âme et d'intelligence, voilà pour les avantages. Naturellement ces qualités ont leurs défauts, ce tempérament dramatique obéit à son émotion et ne la règle pas. Cette voix chaude, brillante, n'est point toujours juste, la flexibilité manque, il y a de la verdeur, de l'âpreté, elle casse et ne plie pas : la bouche, par excès de zèle, s'ouvre trop mais à travers cette inexpérience, ce désarroi, on sent le diable au corps de la véritable artiste. Le style viendra plus tard ; en attendant, l'aplomb y supplée, cet aplomb imperturbable que M. Duprez s'entend comme personne à communiquer à ses élèves. Je n'ai pas à me prononcer sur le mérite et les dangers de l'enseignement de ce maître, toutes les voix qu'il a brisées ne sont point là pour protester ; ce qu'il y a de certain, c'est que celles qui résistent conservent un aplomb qui ne se dément plus : exemple, M<sup>lle</sup> Battu, M<sup>me</sup> Vandenheuvel, M<sup>me</sup> Miolan-Carvalho. Cette qualité caractéristique de l'école de Duprez s'affirme déjà d'une façon très remarquable chez sa jeune élève. En outre M<sup>lle</sup> Devriès dit bien le récitatif. Elle a fort réussi dans la cavatine du premier acte, celle de la fin du second toi convient moins. La comparaison est aussi par trop écrasante pour unie jeune fille. Cette *cabalette* de bravoure, avec ses reprises surchargées de variations, de broderies, a servi de cheval de bataille à toutes les Bradamantes de l'art vocal : la Malibran, la Sontag [Sonntag], la Persiani [Tachinardi], l'Alboni, l'ont eue pour compagne de leurs exploits. Allez donc à dix-huit ans, toute œuvre au théâtre, enfourcher cette monture pour courir la bague avec de telles écuyères. Dans le grand sextuor du second acte, M<sup>lle</sup> Devriès est mieux à l'aise, sa voix s'y donne libre essor, et prend avec franchise sa part d'expression en cet admirable morceau, dont le pathétique couvre tout. Parler de certaines défaillances instrumentales sous l'émotion d'un si beau chant, est-ce justice ? Et cependant telle est l'habitude, tel est le goût que nous avons, aujourd'hui des choses de l'orchestre, que, même en présence d'une pareille inspiration, notre sens critique ne désarme pas. « Écoutez cette harmonie, quelle pauvreté ! » s'écriait un homme d'esprit assis près de nous. Je conviens, que cet orchestre prête à dire ; mais, au lieu d'en compter les faiblesses, chose vraiment par trop facile, vous le supprimeriez tout à fait, qu'il resterait encore de la musique, un chant large, ému, abondant Or je voudrais maintenant qu'on fit subir l'épreuve à telle partition fort à la mode, et je me demande, l'orchestre ôté, ce qu'il en resterait.

Je ne prétends pas que Bellini doive passer pour un grand modèle ; mais dans son genre c'est un maître ; et le genre a du bon. Là du moins tout le monde est d'accord, sur un point : plaire au public, le charmer, l'entraîner. Le poète sait ce qu'il faut au musicien, le musicien ce qu'il faut à ses chanteurs. Bien de trop compliqua l'art des simples et souvent aussi des délicats. L'action repose invariablement sur trois ou quatre personnages voués à des situations presque toujours les mêmes, mais // 253 // qui, à défaut de vraisemblance, de couleur, vous offrent l'intérêt du sentiment, de la passion. Pour rendre ces situations en quelque sorte traditionnelles, diverses formes sont là de tout temps : l'air, le duo, le trio, morceau d'ensemble, le finale, tout cela entremêlé de figures accessoires et de chœurs ayant pour mission d'occuper la scène pendant que le

chanteur reprend haleine. Il ne s'agit point d'inventer du nouveau, il s'agit d'employer avantageusement les anciennes formes, de plaire au oublia, de réussir avec ce qu'on a sous la main. Tous les opéras de Bellini procèdent de ce système : une mélodie symétrique sûr une strophe symétrique. Comme Métastase [Metastasio] écrivait ses vers, Romani distribue les siens ; ainsi du compositeur, lequel ne reconnaît qu'un principe, le chant, et s'en remet à ce suprême et unique agent du soin d'exprimer tout, les sentimens et les situations. Je ne parle pas des caractères, on comprend qu'une telle poétique ignore absolument cet art d'individualiser les personnages dont les Mozart, les Weber, savent si bien tirer profit. D'ailleurs Bellini écrit pour des Italiens, et cet art, son public ne le lui demande pas. L'orchestre de Bellini n'a qu'une affaire, accompagner le chanteur, le soutenir dans l'énoncé de sa période. Des accords de violon avec un trait de basse *legato* ou *pizzicato* sur l'accord principal, il ne sort pas de là, néglige les instrumens à vent, si utiles pour combler les vides ; des cors ou des bassons, si propres aux demi-teintes, il ne veut rien savoir. Sa manière d'employer les altos a néanmoins parfois un grand attrait ; pis, comme il en abuse, l'effet tourne à la monotonie et devient parfois assommant. Et pourtant dans *la Sonnambule* [*la Sonnambula*], *Norma*, *les Puritains* [*I Puritani*], certains ensembles, certains finales sont très habilement conduits. Il s'entend aux contrastes, pousse ou ralentit son orchestre, qui jamais ne cesse d'exprimer la passion du chanteur, mais en s'y subordonnant, toujours contenu, modéré jusque dans ses colères. Les tempêtes ici grondent sourdement et *piano*, se gardant bien d'étouffer la voix qui plane et règne au-dessus, quelles que soient les tourmentes instrumentales. Si le flot monte, envahit, couvre tout, c'est seulement sur les dernières mesures d'une phrase plusieurs fois répétée, et que vous continuez en quelque sorte d'entendre même alors qu'elle à disparu. On a beaucoup parlé de l'ignorance de Bellini ; plusieurs s'écrient : Il ne sait pas, ne procède que d'instinct. Erreur, le chantre de *la Sonnambule* [*la Sonnambula*] avait au contraire longtemps fréquenté l'école, et possédait en matière de fugue et de contre-point des connaissances très pratiques. D'autre part, il faisait très difficilement ses mélodies, en apparence si faciles. Il retouchait sa phrase avant de la transcrire en partition, polissait et repolissait ; la mélodie trouvée, le reste lui venait par surcroît : les chœurs, les accompagnemens naissaient d'eux-mêmes et selon la formule. Bellini n'avait application que de ce côté ; mais on s'est trop hâté d'attribuer au manque d'études les indolences de son style. Rossini parle de lui comme d'un homme au fond très informé, et qui mettait à cacher sa science au- // 254 // -tant de soin que d'autres peuvent mettre à produire la leur. On doit avouer que par instans le jeu lui réussissait plus qu'il n'eût fallu.

Bien loin d'être un ignorant, Bellini connaissait les maîtres, et mainte réminiscence voulue témoignerait de l'habitude qu'il avait de fréquenter Beethoven. « Nous autres compositeurs-italiens, disait-il, nous savons que nos œuvres n'ont rien à démêler avec la postérité : c'est assez pour nous de plaire à nos contemporains, destinés que nous sommes, dans le cas contraire, à mourir de faim. Que m'importe que mes ouvrages fassent fortune près des générations à venir? Être martyr de son génie me semble une existence sans attrait, » et il ajoutait avec quelque ironie : « Est-on bien sûr d'ailleurs que ces grands maîtres, toujours mis en avant, n'aient travaillé qu'en vue de la gloire future? Ce Mozart que j'admire et que j'aime avec passion, l'immortel Mozart lui-même, a-t-il donc toujours si peu tenu compte de ses chanteurs et de son public? » Les écoles française et allemande, Bellini les connaissait ; tout en gardant sa nationalité, il a fort bien su rendre dans le troisième acte de son *Roméo* [*I Capuleti e i Montecchi*] les sinistres pressentimens du sépulcre, dans *Norma* la terreur sacrée des antiques forêts. Si ce n'est point la vérité dramatique tout entière, c'en est toujours une partie intéressante. Bellini, quoi qu'il fasse, reste Italien, et n'accuse dans sa peinture que des traits généraux de sa nation. S'il peint un amant jaloux et furieux, c'est la jalousie et la fureur d'un Italien, ses jeunes filles sont des amoureuses italiennes ; mais dans l'expression des sentimens il va plus loin que la plupart de ses compatriotes. Ce mélange de *cantabile* et de *bravoure*,

ces temps larges, ces intervalles que remplissent les chœurs, tout cela est combiné pour le chanteur, dont la virtuosité partout et toujours doit prévaloir. Prenons, pour exemple dans la cavatine d'Amina de *la Sonnambula* [*la Sonnambula*] l'accompagnement de la première période. Qu'est-ce que cela dit, qu'est-ce que cela veut peindre? Est-il possible de rien entendre de plus insignifiant, de plus plat? Non certes, mais de ce fonds banal le musicien va faire sortir sa phrase mélodique :

Come per me sereno,

point lumineux sur lequel toute l'attention du public doit se concentrer. Cette phrase ne produira tout son effet qu'à la condition d'être annoncée, préparée par un moment d'attente que le compositeur prolonge à son gré, tirant son moyen de contraste de la platitude même de l'accompagnement. Je n'excuse point cet art, je le raconte. Élever le public jusqu'à soi, ne point faire de concession, noble tâche, mais combien pénible et dangereuse! Bellini suit un chemin plus modeste, tout le monde lui fait la loi, le public d'abord, ses chanteurs ensuite. Cependant son style, quand on y regarde de près, n'est point si niais qu'il en a l'air ; cela vit par la passion, et puis c'est clair, saisissable à première vue, car // 255 // de Bellini tout peut se dire, excepté cette fameuse phrase : « avant de juger cette musique, nous demandons à l'entendre une seconde fois. »

On comprend aisément combien de pareils ouvrages doivent perdre à la traduction. Nous avons entendu en Italie *la Sonnambula* exécutée par des trouvés de sixième ordre. C'était mauvais sans doute, mais l'accent subsistait, et dans l'accent se retrouve une partie du charme, tandis que ce qu'on représente au Théâtre-Lyrique n'a point de nom. Passe encore pour Amina ; mais cet Elvino, justes dieux! et ce seigneur comte, et ces chœurs qui battent la mesure en scène et n'en chantent que plus faux, et cet orchestre ondoyant et divers, toujours à la remorque des chanteurs, pressant, ralentissant les mouvemens, et par ses continuelles inadvertances appelant l'œil du spectateur sur l'instrumentation de Bellini, cette nudité qu'une main discrète devrait au contraire couvrir d'un voile! On dirait une parodie ; la versification de ce poème a surtout des joyusetés qui égieraient la porte d'une prison. Quand donc est-ce que le Théâtre-Lyrique comprendra que, s'il convient d'avoir dans son répertoire certains ouvrages étrangers, encore faudrait-il que la traduction de ces ouvrages ne fût pas un défi grotesque porté à la prosodie, au goût, au sens commun? Le public, sans se montrer bien difficile, aurait le droit d'exiger mieux. Dans un temps comme le nôtre, où, si les poètes sont rares, les versificateurs habiles courent les rues, il est indigne d'une scène que l'état subventionne d'offrir des rapsodies de cette espèce. Avec *Violetta* et *Rigoletto*, il semblait qu'on eût touché la dernière borne du possible. Cette traduction de *la Sonnambula* passe tout. Vous croiriez à une gageure. En tout cas, c'est une barbarie. Quelle musique résisterait à ce traitement, à ce massacre? Nous avons vu périr ainsi *les Joyeuses Commères de Windsor* [*Die lustigen Weiber von Windsor*], œuvre charmante de Nicolai [Nicolai], consacrée en Allemagne par le succès, et qu'en France la traduction a tuée. Bien en a pris à Bellini de s'être dès longtemps pourvu près du public des Italiens, d'avoir grandi et multiplié sous le patronage des Malibran, des Rubini, des Tamburini, car, s'il fallait juger de *la Sonnambula* par l'exemplaire de la place du Châtelet, le procès serait vite fait. Quelle idée de Bellini doivent emporter de ces soirées les générations nouvelles? Les œuvres du génie mériteraient, ce semble, plus d'égards. On aimerait à se figurer un poète appliquant son art à cette besogne et la mise en scène répondant au caractère simple à la fois et distingué de la traduction ; une distribution de choix, la fleur du panier : M<sup>me</sup> Carvalho pour Amina, M. Faure pour le seigneur comte, pour Elvino M. Capoul. A défaut de l'original, on aurait du moins une copie honnête d'où la niaiserie et les contre-sens seraient exclus, un poème dans le goût de la musique, le style en français de *l'Aminta* du Tasse par exemple.

L'Opéra-Comique vient de reprendre *l'Étoile du Nord*. Meyerbeer avait écrit *Vielka* [*Ein Feldlager in Schlesien*] pour Jenny Lind et surtout pour le roi de Prusse ; il composa pour la France *l'Étoile du Nord*. S'il me fallait une preuve de plus de la // 256 // faculté shakspearienne que possédait ce grand esprit de faire vivre un personnage, d'individualiser, le rôle de Peters me la fournirait. J'étudiais l'autre soir à ce point de vue le caractère musical. Quelle intelligence et quelle vigueur de touche dans les deux premiers actes ! Au troisième, le personnage faiblit, l'affreux Sarmate s'humanise, tourne au sentimental ; on surprend le maître en défaut d'inconséquence, il veut utiliser divers morceaux, d'ailleurs très réussis, de sa conception originelle, et, sans qu'il s'en aperçoive, la virtuosité musicale, si rare d'ailleurs dans la seconde manière de Meyerbeer, le détourne du vrai sens dramatique ; le personnage se fausse, de barbare il devient tendre, presque pleurard, et finit par s'évanouir en airs de flûte. *Der alte Fritz ist floeten gegangen*, disait-on à Berlin en plaisantant au sujet de cette dernière scène. Encore avec Frédéric la flûte avait sa raison d'être ; l'ami de Voltaire, on le sait, fut aussi l'élève de Quantz, et le plus fervent, le plus convaincu des élèves. « Quantz mène le roi, M<sup>me</sup> Quantz mène son mari, le chien de M<sup>me</sup> Quantz mène M<sup>me</sup> Quantz, donc c'est le carlin de M<sup>me</sup> Quantz qui gouverne la Prusse. » Le grand Frédéric ne désarmait pas ; jusque sur les champs de bataille, sa flûte l'accompagnait. Qu'au théâtre on utilise un pareil tic, c'est de droit, que dans un dénoûment où le vieux Fritz prend part sans se montrer, le petit air ou le grand air de flûte joue son rôle, à la bonne heure ; mais quels rapports peuvent exister entre un Pierre I<sup>er</sup> de Russie et le bucolique instrument du virtuose de Sans-Souci ? En matière de dilettantisme, Pierre le Grand, comme on l'appelle, ne connut guère que l'ivrognerie ; faites-le converser avec la bouteille, et vous serez dans la vérité du héros, et cette vérité vous donnera la scène du second acte.

Entre l'admiration et le dégoût, si l'histoire hésite, Meyerbeer, lui, n'hésite pas ; il prend le barbare sur le fait et nous le montre là tel que l'Europe le connut dans ses voyages. Les souvenirs de son séjour à Berlin sont trop vivans pour n'avoir pas impressionné un peintre d'histoire comme l'auteur des *Huguenots*. Du soir au matin et de l'aube au coucher du soleil, le tsar Pierre était ivre ; il bâtonnait son confesseur, jetait ses gens par la fenêtre. Une princesse X..., devenue folle sous le fouet, donnait par sa présence un attrait de plus à l'orgie ; il la faisait s'asseoir à table, s'en amusait, jouait avec le pauvre être privé de raison, et trouvait du meilleur comique de lui jeter au visage les morceaux restés sur son assiette. Caligula faisait de son cheval un consul de Rome ; le tsar Pierre nommait pape son bouffon Suttof, et pour compléter, solenniser la dérision, on instituait cardinaux les plus francs buveurs d'eau-de-vie, à la personne desquels on attachait des conclavistes choisis parmi la fleur de l'ivrognerie moscovite et dûment travestis, en dominicains, capucins et bénédictins. Il y avait le palais du sacré-collège, où chaque membre avait sa cellule particulière ; on mangeait, buvait isolément, puis les portes s'entre-bâillaient, d'une loge à l'autre les communications s'éta- // 257 // -blissaient, on s'apostrophait, se défiait bouteille en main ; aux pseudo-sacristains se mêlaient, courant, chantant, vagabondant, les prêtresses peu vêtues, et le tsar, déguisé en matelot, prêchait d'exemple.

L'ivresse faisait de lui un furieux, il écumait, trépignait. Dans une de ces bacchanales, on le vit tomber en convulsions (janvier 1725), et moins d'un mois après (6 février de la même année) il mourait dans le délire. Son médecin disait qu'il y avait en lui toute une légion de méchants diables, démons de cruauté, de goinfrerie, de luxure et le reste. L'incontinence en tout était son faible ; barbare, ivrogne, débauché, dès qu'il flairait le vin, le sang, il ne s'arrêtait plus. Lors du massacre des strelitz, il mit la main à l'œuvre, coupa des têtes. La nature, le sexe, peu lui importe ! Il condamne à mort l'aîné de ses fils, et c'est à peine s'il épargne ses filles au premier doute qui lui

vient sur la fidélité de son ancienne maîtresse, plus tard sa femme, cette Catherine, la poétique héroïne de l'Opéra *l'Étoile du Nord*! « C'est un bon tyran ; » disait M. Cousin d'un personnage de l'histoire ; Pierre-le Grand fut un tyran de la pire espèce. A la férocité du Sarmate, il mariait les raffinemens diplomatiques, les astuces de ces monstres du bas-empire ; il avait la cruauté voluptueuse, et, grattant le Cosaque, on trouvait le Commode et l'Héliogabale, fourbe jusque dans sa passion et sachant au besoin faire servir son ivrognerie à sa politique. Même avec la bouteille, il avait ses accommodemens, s'entendait à simuler l'ivresse pour surprendre la confiance d'un convive. On le croyait dans les vignes du Seigneur ; il y était, oui, mais comme, le tigre dans sa jungle pour mieux guetter sa proie et l'égorger, — En 1717, deux ans après la mort de Louis XIV, il arrivait en France. Pour si glorieuse que fût la visite, le royaume et le régent s'en seraient bien passés. On touchait presque à la banqueroute ; l'heure n'avait rien de trop favorable aux prodigalités que ces déplacemens princiers occasionnent. Cependant une tête couronnée a droit à des égards traditionnels, même alors qu'on ne l'aurait pas invitée. Philippe d'Orléans savait trop son métier de prince pour ne pas faire honnêtement les choses. Il y eut réception à la frontière, bals, spectacle-gala, tout le train ordinaire. On festina surtout et de belle façon. Saint-Simon, qui pourtant avait pu voir fonctionner les grands virtuoses du genre, ne tarit pas sur cette goinfrerie du tsar ; laissons-le parler et peindre. « Ce qu'il buvait et mangeait en deux repas réglés est inconcevable, sans compter ce qu'il avalait de bière, de limonade et d'autres sortes de boissons entre ses repas, toute sa suite encore davantage ; une bouteille ou deux de bière, autant et quelquefois davantage de vin, des vins de liqueur après, à la fin du repas des eaux-de-vie préparées, chopine et quelquefois pinte! » Quel dommage qu'à ces détails ne s'en mêlent pas d'autres qui seraient aujourd'hui d'un si curieux intérêt!

Comment, par exemple, Pierre le Grand passa-t-il sa première soirée // 258 // à Paris? Saint-Simon ne nous le dit point, et pourtant on aimerait à savoir. Les têtes couronnées n'exercent pas seulement leur prestige sur le moment, la postérité se tourne aussi vers elles pour leur demander des sujets d'édification en morale, de grands exemptes en matière de goût. Que fit l'autocrate moscovite? A quel théâtre tout d'abord courut-il? Sur ce point, les renseignemens nous manquent ; du moins l'avenir sera plus heureux : le temps où nous vivons tient note de tout, et si les Saint-Simon sont plus rares, nul trait de mœurs ne passe inaperçu. A cette époque si décriée de la régence, le Théâtre-Français occupait dans la hiérarchie littéraire de notre pays une place à peu près égale à celle que nous attribuons aujourd'hui à si juste titre au théâtre des Variétés. On se plaît donc à se figurer, dans le silence de l'histoire, le tsar Pierre assis au Théâtre-Français et se faisant jouer *Cinna* ou *le Misanthrope*. Il est possible, tranchons le mot, que ce spectacle l'ennuie un peu, que sa rude oreille, faite au bruit des chantiers de Saardam, n'ait qu'un sens médiocre pour les sublimités et les élégances de ce beau langage ; mais le tsar connaît son métier de souverain, il sait que les rois et les empereurs ne sont point là pour s'amuser toujours, et cet instinct de l'étiquette, qu'on retrouve chez les princes même les plus barbares, lui dit que dans la France de Louis XIV Corneille, Racine et Molière doivent avoir le pas sur Tabarin.

Durant les trois mois que se prolongea le séjour à Paris du tsar Pierre, il y eut naturellement à l'Opéra *gala-theater*. Les souverains de tous les siècles ont fort goûté ces soirées d'apparat, qui leur procurent le double plaisir de voir et, d'être vus, de jouir en même temps du spectacle à l'état *objectif* et *subjectif*. Je demande pardon de l'expression, quoique nous ayons encore assez de Prussiens à Paris pour qu'on puisse se le permettre. Cette fois néanmoins l'illustre visiteur ne se montra guère à son avantage. Pendant qu'il buvait dans sa loge, le Moscovite n'eut pas l'air de s'apercevoir que le

régent, debout à son côté, tenait un plateau portant un verre de bière et une serviette. Une pareille inconvenance devant un parterre français, c'était *raide*, comme on dirait au Gymnase ; le public en prit de la mauvaise humeur. Quant à Saint-Simon, nous ne voyons pas que la chose l'ait autrement offusqué. Ce grand seigneur, si prompt à s'enflammer sur la moindre question de préséance lorsqu'il s'agit d'un fait personnel, ne trouve pas un mouvement d'indignation à propos de cette impertinence calculée vis-à-vis d'un premier prince du sang, du régent de France. A la vérité, la façon dont il traite et *pourtraict* le tsar est en général médiocrement sympathique. « Les lèvres assez grosses, le teint rougeâtre et brun, le regard majestueux et gracieux *quand il y prenait garde*, sinon sévère et farouche, avec un tic qui ne revenait pas souvent, mais qui lui démontait les yeux et toute la physionomie, et qui donnait de la frayeur ; cela durait un moment avec un regard égaré et terrible. » // 259 //

C'est par ce côté farouche que Meyerbeer a pris le héros. L'affreux tic *qui lui démontait le visage* — dès l'introduction fait des siennes. La colère sombre et livide, ça et là des éclairs magnanimes noyés dans le vin et l'eau-de-vie : chopine et pinte, et tout à coup de cette ignoble orgie le héros s'éveillant au milieu des hourras et de la canonnade, des drapeaux qui se déploient et des tambours qui battent aux champs, voilà pour les deux premiers actes. Le grand finale surtout est un chef-d'œuvre. Jamais l'art de gouverner des masses ne fut porté plus loin : les tons, les modes différens s'accumulent, se superposent dans le travail de l'orchestre, des chœurs, des saxophones, des fifres, les uns en *si bémol* majeur, les autres en *mi bémol*, ceux-là en *ré* mineur, et tous marchant dans l'harmonie d'un magnifique ensemble. Les gens naïfs s'écrient : Produire de tels effets avec de si vastes moyens, quoi de plus facile ? Comment alors se fait-il que les autres musiciens n'y réussissent pas ? Verdi emploie les mêmes ressources dans *Don Carlos* ; un seul orchestre ne lui suffisant point, il en met deux, et après ? Sans être un bien grand sorcier, M. Gounod sait son affaire ; que voyons-nous, qu'entendons-nous qu'il ait produit dans les fanfares nuptiales de son *Roméo et Juliette* ? Mener un grand vacarme avec des saxophones, chacun le peut ; mais se mouvoir pendant la moitié d'un acte à travers les plus inextricables difficultés de la science, dans ce conflit extraordinaire de voix et d'instrumens ne pas perdre de vue une seconde le mouvement dramatique, le caractère des personnages, intéresser, entraîner le public par cette chose prestigieuse qu'on appelle l'effet et satisfaire du même coup le connaisseur, — ramener sous une même harmonie formidable, écrasante, la marche sacrée et le chœur du serment, la fanfare des cuivres et la marche des fifres, relever l'addition d'une main imperturbable, grouper, dynamiser tous ces chiffres dans un immense total organique, écrire en un mot le finale du second acte de *l'Étoile du Nord*, ce finale-maître, — là est la question, et pour la résoudre il faut se nommer Meyerbeer.

Au troisième acte, le tsar Pierre tourne au sentimental, roucoule des romances et s'évanouit en airs de flûte : *dormitat Homerus*. Soit que le temps lui ait manqué pour compléter son type, soit que l'influence énervante de Scribe le rappelle au genre, à l'opéra comique français, pour lequel, en dernière analyse, ce vigoureux génie n'était point fait, Meyerbeer quitte la partie ; adieu l'histoire ! nous n'avons plus devant nous qu'un baryton. Autrefois, au temps de M. Faure, le public prenait le mal en patience. La virtuosité du chanteur vous faisait oublier la défaillance du maître. On a compris que cette défaillance ne se trahit du reste que d'une façon toute relative et dans l'étude du caractère ; comme valeur musicale, rien n'est à dédaigner, pas même cette romance si parfaitement en désaccord avec le tempérament du personnage, mais dont la voix de M. Faure, déjà formée au style à cette époque, excellait à rendre, à phraser le motif. Je ne sais où j'ai lu dernièrement que ce morceau devait dans le principe // 260 // figurer à l'entrée du quatrième acte des *Huguenots*, et fut supprimé aux répétitions. Si la chose est vraie, il n'y aurait plus à s'étonner du contre-sens. Valentine et Pierre I<sup>er</sup> ne sauraient guère chanter sur le air. Du reste Meyerbeer ne s'interdit jamais ces sortes de remaniemens. Pour peu que

l'occasion s'en présentât, il reprenait son bien, *utilisait* ; — ses opéras-comiques abondent en exemples de ce genre. On sait l'anecdote que raconte le prince Poniatowski. Le prince chantonnait au piano des motifs d'*Emma di Resburgo*. « Ah! dit Meyerbeer légèrement interloqué, vous connaissez donc ces péchés de jeunesse? Eh bien! alors, cher confrère, puisque vous me jouez le mauvais tour de savoir par cœur mes opéras italiens, j'espère que vous ne vous scandaliserez pas trop haut en reconnaissant au passage les morceaux que j'ai fait resservir dans *le Pardon!* »

Ce qui me gêne le troisième acte de *l'Étoile du Nord*, c'est justement ce trop industriel rhabillage. Nous rentrons au *camp de Silésie* pour n'en plus sortir, et tout cela finit par un air de flûte. Qu'est devenu le barbare du nord, où le chercher? Il a disparu dans la tempête du grand finale. Ainsi passent les majestés : des fanfares, des hourras, des canonnades, des illuminations et des feux d'artifice, puis rien, plus personne, un bruit de flûte dans le vide, un trille, une note perdue : *e finita la musica*, la farce est jouée. N'importe, c'est encore un fier ouvrage que celui-là. Si la cohésion manque, pièces et morceaux en sont bons.

*L'Étoile du Nord* fut représentée pour la première fois en février 1854. Des treize années qui viennent de passer sur elle, la musique de Meyerbeer semble n'avoir reçu aucune atteinte. Si cette vigoureuse partition reste debout avec ses grandeurs et ses défauts, son manque de proportion, d'où par instans beaucoup d'ennui résulte, et ses épisodes typiques, où le maître égale en pittoresque musical le tableau poétique du camp de Wallenstein dans Schiller, — on n'en peut dire autant de l'exécution, qui certes a rudement souffert. On n'a point oublié quelle fut cette distribution des premiers jours, où figurèrent tour à tour M. Charles Battaille et M. Faure dans le rôle du tsar, qui trouva ainsi dès le début, pour se produire sous son double aspect dramatique et vocal, un comédien intelligent et le jeune chanteur qui s'en est allé depuis à l'Académie impériale tenir si brillamment les promesses faites à l'Opéra-Comique. La voix de M. Faure a laissé là des souvenirs très vifs. On le regrette d'autant plus que cette fois le baryton eût rencontré un ténor digne de lui, dans M. Capoul chantant Danilowitz. Que de belles choses jadis en relief et maintenant perdues! Cette grande scène d'orgie sous la tente reste aujourd'hui sans effet ; je me demande ce que sont devenues ces phrases d'un tour si varié, si profond, où le maître, tantôt enjoué, tantôt pathétique, ramène l'idée de Catherine au plein de ce chaos bachique. M. Eugène Battaille, à qui les circonstances ont imposé ce rôle, n'en a ni la voix ni le mouvement ; il y manque absolument d'autorité. On // 261 // pourrait aussi bien dire qu'il y manque de tout. Du côté des femmes, plus d'un vide s'est fait également qu'on n'a pas comblé. Dans ce joli rôle de Prascovia par exemple, comment ne pas songer à M<sup>lle</sup> Lefebvre, comédienne d'un talent si délicat, si fin, qui savait donner son expression exquise à ce *lied* charmant du troisième acte, un bijou qu'à présent on remarque à peine? L'étoile de cette reprise est encore M<sup>me</sup> Cabel. Caroline Duprez fut la première Catherine, puis vint M<sup>me</sup> Cabel, puis M<sup>me</sup> Ugalde. Des trois, Caroline Duprez fut celle qui rendit le mieux cette musique, posant et nuancant la phrase, cherchant le style qui s'y trouve. Sa voix alors déjà n'était qu'un souffle ; n'importe, ce souffle musical suffisait, et jamais l'admirable phrase de l'adieu à la fin du premier acte ne plana d'un vol plus libre au-dessus des harpes. M<sup>me</sup> Cabel prend le rôle par ses petits côtés, on dirait une Déjazet ; mais l'agilité de sa voix reste ce qu'elle était, un phénomène. Au dénouement, dans le combat qu'elle soutient avec la flûte, on peut s'attendre à des prodiges d'autant plus singuliers que l'art n'y contribue en rien. C'est une des curiosités de notre temps que cette voix, et en ce sens je la recommande aux amateurs de tous les pays attirés par l'exposition sur les terres de l'Opéra-Comique. Pour peu qu'on ait quelque habitude de l'art du chant, on aura remarqué que les voix les plus agiles sont presque toujours aussi les plus dépourvues de timbre et d'éclat, les longues études ayant pour inconvénient d'ôter sa fleur de sonorité à l'organe qu'elles assouplissent.

C'étaient des voix très flexibles que celles de M<sup>me</sup> Damoreau [Cinti-Damoreau] et de la Persiani [Tacchinardi], c'est une voix très flexible que celle de M<sup>me</sup> Carvalho ; mais il faut convenir en même temps que ce n'est ni par la vibration ni par la franchise qu'elles ont jamais brillé. Chez M<sup>me</sup> Cabel au contraire se trouvent réunies des qualités qui d'ordinaire semblent s'exclure, une souplesse, une agilité des plus rares, jointe à la plus agréable fraîcheur de timbre. Le temps ici, chose particulière, sans trop avoir épargné la femme, semblerait vouloir respecter la voix. — Somme toute, cette reprise de *l'Étoile du Nord*, telle qu'elle vient de se produire, offre encore mainte partie intéressante. Ainsi le côté musical du rôle de Danilowitz n'avait jamais été mis en lumière comme il l'est par M. Capoul, qui chante avec le goût et le style d'un Italien l'air ajouté à Londres pour Gardoni.

On a quelque peine à se figurer, en présence du mouvement extraordinaire auquel nous assistons chez nous en ce moment, qu'il puisse y avoir un public pour les théâtres des autres pays. A Londres cependant, la saison va son train de manière à faire croire que l'Angleterre n'est pas tout entière sur le continent. On joue *Don Carlos* à Covent-Garden : c'est un succès. La Lucca chante le rôle de la reine Élisabeth, M. Grazziani celui du marquis de Posa, et M. Naudin, que l'Académie impériale a peut-être eu tort de laisser partir, prête au personnage du jeune prince sa voix et son talent, dont le chant italien double le charme. Quant à // 262 // l'orchestre de M. Costa, c'est le premier orchestre du monde. Nous avons ici même, lors des premières représentations de *l'Africaine* à Londres, exposé les raisons de cette supériorité, qui paraîtrait grandir encore dans l'exécution du nouvel ouvrage de M. Verdi. Pour ne pas être en reste, *Her Majesty's* fait débiter M<sup>lle</sup> Nilsson dans *la Traviata*. Après le *brindisi* du premier acte, ce n'était plus un succès, c'était un triomphe. A Covent-Garden, *Don Carlos* sera immédiatement suivi de *Roméo et Juliette*, dont sans doute la Patti fera la fortunée. Si d'autres en écrivant eurent les yeux fixés sur la postérité, M. Gounod compose beaucoup en vue de l'étranger, où se trouve ainsi sa base d'opération. Il se peut que les Marguerite et les Juliette soient rares à Paris, que les Faust et les Roméo n'abondent guère sur la place ; mais l'habile musicien sait bien que, tant qu'il y aura au monde une Allemagne, une Italie, ces types charmants et divins revivront. Derrière M<sup>me</sup> Miolan [Miolan Carvalho], on pressent la Lucca, la Patti ; au-delà de M. Michot, on voit Naudin. Les Roméo étant de saison à Londres, *Her Majesty's* voulait avoir le sien. Rien de plus facile. On avait sous la main *les Amans de Vérone* du marquis d'Ivry. Malheureusement la partition n'est pas tout entière instrumentée, et la concurrence ne sait pas attendre. Voilà une belle chance perdue pour un ouvrage à coup sûr digne d'intérêt, le doute que l'occasion se représente ; dans tous les cas, on peut compter que ce ne sera point à Paris. Essayer les jeunes compositeurs, pourquoi faire ? Ne vaut-il pas mieux crier partout qu'il ne s'en forme plus ?

Renommée, ton nom est désuétude ! Un talent s'impose au public par l'ennui. On bâille, mais on écoute. Voyez le succès de *Mignon*. Avoir trente années durant lassé son monde à l'Opéra-Comique est le meilleur titre, pour que l'Opéra vous recherche. Quand on manque de pain, il faut bien se nourrir de brioches. Est-ce donc vrai qu'il y ait disette à ce point ? Il semble que maint exemple prouverait le contraire. L'état met au concours la cantate de l'exposition, et tout aussitôt il pleut des cantates. Jusque-là rien que de très naturel ; ce qui l'est moins, c'est que dans le nombre les choses remarquables abondent. Sur près de deux cents pièces, le triage en a facilement dégagé une douzaine parmi lesquelles il n'y avait que l'embarras du choix. Restait à décerner le prix, Quatre de ces cantates sont mises par le jury hors de page ; quatre œuvres également supérieures à divers titres. L'une plus mélodique, l'autre plus savamment instrumentée, celle-ci écrite, dans le goût de Hændel [Handel], celle-là d'un style tout moderne et qui, mieux appropriée à la voix, l'emporterait. On examine, on tient conseil, enfin la cantate à la manière de Hændel arrive première. Quel en sera l'auteur ? Ici l'émotion gagne les membres du jury ; c'est plus que de la curiosité, c'est du patriotisme. Sous tant de science, M. Auber flairer un



Allemand, et son orgueil national s'en incommode. On brise le cachet, ô surprise! l'œuvre est signée Camille Saint-Saëns [Saint-Saëns] et tout le monde s'en réjouit, s'en étonne. Un coup du // 263 // destin était nécessaire pour apprendre à ce public des théâtres et des concerts le nom d'un homme de talent qui depuis dix ans travaillait à se rendre célèbre sans y réussir. Avez-vous lu Baruch? Il y en avait là qui versaient des larmes d'admiration sur une découverte qu'il n'eût tenu qu'à eux de faire plus tôt. Voilà donc M. Saint-Saëns [Saint-Saëns] tiré de son obscurité, il entre à dater d'aujourd'hui dans la catégorie des jeunes compositeurs qui donnent des espérances. Ce n'est pas encore tout à fait le paradis, mais ce sont les limbes. M. Auber comptait au moins quarante-cinq printemps lorsqu'on s'avisait de dire aussi qu'il donnait des espérances! Si maintenant M. Saint-Saëns [Saint-Saëns] parvient à faire quelque figure dans le monde, c'est un peu à son mérite et beaucoup à ce hasard qu'il le devra. Il passera dans la postérité, s'il y arrive, pour un des bons produits musicaux de l'exposition universelle de 1867.

Les concerts de Strauss resteront aussi dans ce souvenir. Entendre Beethoven et Mozart, Bach, Weber et Mendelssohn au milieu des féeries du Champ de Mars est un plaisir qu'on peut se dispenser de rêver, le songe des *Mille et une Nuits* se réalise. Vous êtes au fond de l'*aquarium*, parmi les poissons et les roseaux, causait avec la source d'Ingres au murmure de la cascade ; trois heures sonnent, quittez le monde souterrain, l'ouverture d'*Egmont* là-haut vous rappelle. Deux fois par jour ces concerts ont lieu ; Johann Strauss, avec sa furie viennoise, enlève la valse ; un Prussien, M. Bilse, conduit les morceaux de haute école, et l'orchestre sous ses deux chefs gagne la bataille. Ils sont là soixante musiciens, tous jeunes, vaillans, prompts à l'attaque, imperturbables dans l'action. Dire que des Allemands qu'un Strauss gouverne jouent à ravir des valse et des polkas, vanter leur aptitude merveilleuse à cet exercice, leur diabolique entrain, autant vaudrait s'extasier sur la vitesse d'un cheval de course. J'aime mieux observer cet orchestre, exécutant déjà grande musique. Dans le prélude de Bach, dans les variations de Beethoven pour les instrumens à cordes, c'est admirable. Une délicatesse, une précision, un art de nuancer exquis! Et quelle intelligence, quel foyer! On sent que ces gens-là jouent pour l'amour de Dieu et de la musique, comme travaillait le vieux Bach, qui, se mettant à la besogne, commençait par tracer ces trois lettres en tête de son papier réglé : S. D. G. (*solī Deo gloria!*). Ils ne connaissent point la fatigue, toujours à leur affaire qui les passionne, les inspire, toujours prêts à recommencer à vous servir au-delà de vos souhaits. En causant avec M. Bilse pendant un entr'acte, nous prononçons le nom de Mendelssohn. Il réfléchit un moment et nous répond : « Je regrette qu'il n'y ait rien de ce maître sur le programme d'aujourd'hui ; mais c'est égal, je vais vous jouer l'ouverture de *Ruy-Blas* [Ruy Blas]. » Et aussi simplement que c'était dit, ce fut fait. Quand cet orchestre pêche, c'est par excès de zèle, sa furie remporte. Dans la *Bénédiction des poignards*, les mouvemens sont pris trop vite ; à la vérité, nous ne sommes pas au théâtre, et la tempête du *crescendo* menée ainsi // 264 // vous électrise. Précieuse rencontre pour la diffusion des idées musicales qu'une pareille compagnie d'exécutans dont le répertoire embrasse tout : les ouvertures d'Auber et d'Hérold, que le Conservatoire, un peu pédant, ne daigne admettre, y tiennent galamment leur place à côté d'un fragment de symphonie, de l'*Invitation à la valse*, des ouvertures d'*Egmont* et de *Coriolan*, ces merveilles du génie humain! Et dans les intervalles les valse, les polkas se croisent à l'aventure, enroulant de leurs vignes folles et de leurs festons l'harmonique architecture des maîtres.

L'*Oie du Caire*! Pourquoi pas l'autruche? Ce serait là un titre plus pittoresque et mieux dans les convenances du sujet auquel Mozart prêta sa musique de si bonne grâce. Cette oie en effet joue dans la pièce le rôle d'un cheval de Troie d'où s'élancent au détournent la femme et les enfans du seigneur don Beltram, une manière de vieux Cassandre en train d'épouser son Isabella. Tous ceux qui auront lu l'excellent ouvrage

du docteur Otto Jahn sur Mozart connaissent l'histoire de cette ébauche de partition, et il ne nous coûterait guère de dépenser à ce propos une somme fort respectable d'érudition. Ouvrons le quatrième volume, nous y verrons que c'est vers la fin de 1783 que Mozart se mit à cette œuvre, c'est-à-dire au lendemain de *l'Enlèvement au sérail* [*Die Entführung aus dem Serail*] et à la veille des *Noces de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*], si bien à la veille qu'il ne tarda point à laisser là cette oie pour courir après l'oiseau bleu des jardins du château d'*Aguas-Frescas* [*Aguasfrescas*], où Suzanne [*Susanna*] et Chérubin [*Cherubino*], sous les marronniers, l'attiraient, le charmaient. Au chanoine Varesco, librettiste de complaisance, déjà succédait da Ponte, un autre abbé, mais possédé celui-là du démon du théâtre, un dramaturge dans le bénitier. Après *les Noces de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*] *Don Juan* [*Don Giovanni*], après *Don Juan* [*Don Giovanni*] *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*] et le reste ; de l'aile et du pied, la pauvre oie eut beau s'escrimer, jamais plus elle ne rattrapa son maître. Mozart cependant avait un moment eu la chose à cœur. « Encore trois airs à composer, écrivait-il à son père (10 décembre 1783), et j'aurai terminé mon premier acte. Je suis très content de mon travail, jamais je n'ai rien fait de mieux. Je serais au désespoir, si une pareille musique devait rester sans emploi. » Des fragmens, des papiers, voilà donc tout ce qu'on possédait de cette partition, qui devait avoir trois actes. Rien d'achevé, une musique à l'état de projet, l'instrumentation à peine tracée. On conçoit quelle tâche ingrate c'était entreprendre que de vouloir porter l'ordre et la cohésion dans ces débris, grouper en un corps d'ouvrage ces monades dispersées à tous les vents des enchères publiques. Le poème d'abord à rétablir. Sur ce point, le public n'a plus de préjugés. Il en passe de telles aux *librettistes* des théâtres de premier, second et troisième ordre, que c'eût été aussi par trop singulier de ne pas le voir se montrer bon prince aux *Fantaisies-Parisiennes*.

Dans l'adaptation de la musique se trouvait donc la difficulté. Instrumenter du Mozart, y songeait-on? D'ailleurs ces morceaux mêmes ne pouvaient suffire. Le nombre en était trop restreint. On a dû recourir // 265 // à d'autres ouvrages, butiner, *pasticher*, emprunter la première scène au *Sposo deluso*, le finale du premier acte à tel autre morceau écrit par Mozart vers cette même époque et intercalé par Bianchi, selon les usages du temps, dans *la Villanella rapita*. De là bien du décousu, de l'artifice ; pareils travaux, si habile que soit la main qui les dirige, ont toujours leur inconvénient. On y sent le placage, la marque de fabrication à tout instant se laisse voir. Scénique au plus haut degré, la musique de Mozart se prête médiocrement à ces combinaisons tout Italiennes. Ces ensembles dialogués, ces finales nés de la situation, de l'analyse des personnages, ne sauraient vivre en dehors du cadre naturel. L'exception tout au plus serait-elle admise pour quelques airs, quelques duos exquis, trésors de style, et qui alors réclameraient des exécutans de premier ordre! Quoi qu'il en soit, le spectacle a son intérêt, l'esprit de Mozart emplit la salle ; il semble qu'on débouche un flacon d'où s'exhalent les mélodiques essences qui tout à l'heure parfumeront *les Noces de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*], *Don Juan* [*Don Giovanni*]. C'est du Mozart et du meilleur. Vous souriez à *batti batti*, vous saluez au passage une phrase du futur sextuor de *Don Juan* [*Don Giovanni*]. On se sent tout porté de sympathie pour un théâtre qui recherche de telles aventures. Avec des ressources fort modestes, mais intelligemment employées, les *Fantaisies-Parisiennes* ne se lassent pas de donner le bon exemple. Puisse le divin Mozart leur être favorable en ces jours d'abaissement où les tréteaux de Turlupin nous encombrent! « Il est l'ami de Pascal, écrivait M<sup>me</sup> de Sévigné, et il ne vient rien de là que de parfait. »

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 1<sup>er</sup> JUILLET 1867

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME LX – SOIXANTE-DIXIÈME VOLUME

Year : XXXVII<sup>e</sup> ANNÉE

Series : SECONDE PÉRIODE

Issue : Livraison du 1<sup>er</sup> Juillet 1867 (JUN-JUILLET 1867)

Pagination : 251 à 265

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : None

Signature : F. de LAGENEVAIS

Pseudonym : F. de LAGENEVAIS

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None