

Il y a toujours un moment pour les chefs-d'œuvre, et ce moment est arrivé pour le *Prophète*, où ils cessent d'être suivis comme nouveauté, comme spectacle, et où ils commencent à être goûtés par eux-mêmes, comme de sérieuses manifestations de la pensée humaine. On se plaint bien souvent qu'un ouvrage ne soit pas compris de prime abord, qu'il renferme des obscurités et qu'il faille l'entendre plusieurs fois pour en saisir toutes les beautés; l'on se dit avec cette confiance en soi que rien ne déconcerte, avec ce scepticisme dont on fait parade vis-à-vis des œuvres contemporaines: «Mais qu'est-ce après tout que des beautés que l'on n'aperçoit pas tout d'un coup, et qu'il faut saisir avec une loupe, après de longs efforts?» C'est justement, pour nous servir d'une expression triviale, se plaindre que la mariée est trop belle.

Règle générale et qui, nous osons le dire, ne souffre aucune exception: toutes les fois qu'une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, de littérature, de peinture, de musique, a tout dit au premier abord, cette œuvre est mort-née. Elle est ou une pâle imitation, une froide copie, un calque décoloré, ou un non-sens qui ne relève d'aucun type.

Quel est le chef-d'œuvre de sculpture, de peinture qu'un connaisseur puisse se flatter d'apprécier du premier coup d'œil? Et cependant le mode de manifestation de ces deux arts diffère essentiellement du mode de manifestation propre à la musique. Le premier comporte la permanence, la continuité, la simultanéité des perceptions. Pour le second, les perceptions sont fugitives et successives. L'art plastique procède comme l'écriture, dont il relève. La musique procède comme la parole, dont elle est une transformation.

Si donc vous n'avez jamais vu un peintre, un artiste digne de ce nom, vous dire qu'il a compris de prime abord un tableau de maître, une statue de maître, de telle sorte qu'il n'ait plus rien à y apprendre plus rien à y observer, que dire de ces amateurs de musique, de ces dilettanti brevetés qui, à la première audition, nient une œuvre telle que les *Huguenots*, telle que le *Prophète*, sous prétexte qu'ils y ont trouvé des obscurités, que tout n'y est pas parfaitement clair, qu'il y a peu ou point de chant, comme si le chant, la mélodie étaient toujours et partout assujettis aux mêmes formes, comme s'ils n'empruntaient rien aux formes de telle ou telle école, au faire propre, à la manière individuelle de tel ou tel compositeur?

Encore une fois, c'est se plaindre que la mariée est trop belle; mais c'est dire, d'un autre côté, que cette œuvre est d'une haute portée puisqu'on avoue qu'elle doit être étudiée, approfondie. En effet, rien ne s'use plus vite que les impressions purement extérieures: dès lors qu'une œuvre résiste à ce premier besoin de curiosité qui s'attache d'abord à ce qu'il y a d'accessoire dans un grand spectacle, dès qu'elle reste dans l'esprit comme un de ces problèmes difficiles, embrouillés si l'on veut, mais à la solution desquels l'esprit s'est piqué au jeu, dès qu'elle maîtrise assez les facultés de l'auditeur pour vouloir être examinée pour elle-même, la cause de cette œuvre est gagnée; elle surnagera du milieu de ce

torrent d'œuvres éphémères qui ont vécu ce que vivent les roses de théâtre, l'espace... d'une soirée.

Veut-on savoir le fin mot de toutes ces petites contestations, de ces petites négations, de tous ces bruits malveillants qui bourdonnent autour de toute œuvre forte et vivace à son apparition, eh! mon Dieu! ouvrez le grand livre du cœur humain, — d'abord —; ensuite, rendez-vous bien compte de l'esprit français, qui est toujours cet esprit gaulois que César avait si bien dépeint: railleur, frondeur, sceptique, tranchant avec une certaine grâce, car il faut bien que les défauts aient un certain lustre pour être pris pour des qualités. *Il n'est pas de grand homme pour son valet de chambre.* Nous disons, nous, qu'en France, il n'est pas de grand homme pour ses contemporains. Nous voulons bien admettre des grands hommes dans le passé, à distance; mais dire qu'il y a un grand homme là, dans cette stalle, à côté de nous, qui lorgne, tousse et se mouche comme un simple bourgeois; dire que nous sommes coudoyés sur le boulevard par un grand homme qui a une boutonnière déchirée à son paletot, et de la crotte sur ses jambes, comme un simple bourgeois; dire surtout, ô scandale! que ce grand homme a dans la tête une idée, une pensée, un *quelque chose-là* que nous, ses contemporains, sommes destinés à ne pas apprécier, mais que la postérité comprendra sans peine, allons donc! quelle bouffonnerie!

Sans donc nous occuper davantage de l'importante question de savoir si le prestige qu'exerçaient sur leurs contemporains Haendel [Handel], Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, était réellement plus grand que celui qu'exerce Auber traversant à cheval le boulevard sur le passant qu'il éclabousse, Spontini sur son voisin qu'il entête par les émanations des parfums de sa toilette, Berlioz sur le fumeur à qui il demande son cigare pour allumer le sien, Meyerbeer sur le flâneur qui le rencontre les deux mains dans les poches, constatons ceci: c'est que le *Prophète*, après avoir satisfait la curiosité des yeux et des sens qu'excite d'abord tout grand spectacle, fait, comme œuvre d'art, comme musique, comme expression d'une pensée donnée, son bonhomme de chemin dans les intelligences. Il se fraie lentement sa route pour arriver à cette consécration qu'acquièrent tôt ou tard les chefs-d'œuvre incontestés. Quelles que soient les opinions, les idées que chacun, suivant sa manière de sentir, se forme de cette musique, il est impossible que tous ne tombent pas d'accord sur ces deux points-ci: D'abord, que cette musique est de celles qui se font remarquer par ce qu'on appelle un grand caractère, un grand style; en second lieu, que sans préjudice des allures que comportent et ce grand style et ce grand caractère, elle se distingue par une recherche minutieuse d'intentions dramatiques, de couleurs, de nuances, de détails pittoresques et poétiques; de telle sorte que de ces deux points de vue habilement combinés découlent une unité et une variété merveilleusement fondues ensemble.

Que si l'on demande en quoi consistent ce caractère, ce style que nous avons dû reconnaître en M. Meyerbeer, nous répondrons que c'est là le secret du génie, que c'est le génie même, que c'est l'homme même. Ouvrez Corneille, Pascal, Bossuet, ce sont là aussi des écrivains, des poètes

d'un grand style. Demandez-leur de quel procédé ils se servent. Ils n'en savent rien eux-mêmes; en obéissant à leur nature, ils nous ont fait admirer ce type élevé, grandiose, dont tout le monde avait la conscience, mais qu'eux seuls ont su réaliser.

Mais autre chose est de rechercher les sujets qui, par leur nature, leurs affinités avec le génie d'un artiste, sont les plus propres au développement de ses facultés. A cet égard, nous dirons que les guerres de religion, le fanatisme qui les produit, les actes féroces qu'elles engendrent, le caractère des sectes ennemies, ont admirablement inspiré M. Meyerbeer. Mais M. Meyerbeer est un génie éminemment dramatique. Jetez au milieu de ce drame religieux et social un drame individuel; allumez les feux de l'amour au milieu des feux de la guerre civile, et le compositeur arrivera à des effets terribles, à des contrastes prodigieux. Rien n'est plus beau que cette couleur funèbre, répandue avec tant de puissance dans les deux derniers actes des *Huguenots*; mais ces couleurs sombres fatigueraient bien vite si l'amour de Raoul et de Valentine ne venait à éclater et à faire explosion du milieu de ces scènes de massacres et de sang, et si cet amour, se dépouillant peu à peu de tout élément terrestre, exalté par le fanatisme de la mort et par l'enthousiasme religieux, ne se transfigurait à la fin en un chant séraphique, en une hymne du martyr.

Dans le *Prophète*, c'est la même donnée: fanatisme, enthousiasme de sectaire, alimenté et soutenu par un désir de vengeance, et personnifié dans un seul homme. Roi et Prophète tout ensemble, roi sur la terre, dieu sur la terre et dans le ciel, et comme tel, ne participant en rien des conditions de la nature humaine, cet homme se trouve néanmoins aux prises avec un double amour, un amour de jeune fille et un amour bien plus dramatique ici, bien plus poétique, bien plus puissant, un amour qui absorbe le premier, un amour de mère. C'est cette triple position de prophète, d'amant, de fils, que ce personnage doit soutenir. Il ne faut pas moins de trois actes pour la préparer et de deux actes pour la développer dans ses complications et ses péripéties. Nous n'entrerons pas dans les détails; maintenant que nous avons saisi le fil conducteur qui nous guide à travers les détours de cette œuvre immense, nous sentons combien cette tâche serait illusoire et laborieuse. Combien ne faudrait-il pas de paroles pour faire comprendre ce que le compositeur dit avec une simple note, un trait? Eclairer les grandes lignes, ouvrir les grandes perspectives de l'œuvre, c'est à quoi la critique doit se borner.

Quand nous avons parlé du caractère du génie du // 2 // compositeur et en particulier de son œuvre, nous n'avons pas prétendu que son inspiration fût toujours tendue vers le sublime, et que rien ne reposât l'auditeur des émotions dramatiques. Au contraire, à travers cette gradation de scènes de plus en plus pathétiques, tous les tons sont habilement mélangés. Il y a une foule de morceaux d'un style tempéré; l'auteur s'inspire non seulement des idées du temps qu'il fait revivre, mais encore il reproduit la couleur de la scène où les personnages sont placés. Personne plus que M. Meyerbeer ne s'est nourri des traditions du moyen-âge; ces traditions il les poursuit partout, et les saisit dans une infinité de détails; c'est précisément là ce qui déroute et effarouche un peu l'oreille

dès les premières auditions, mais c'est ce qui devient par la suite une source d'intérêt toujours vif et jamais épuisé.

A propos de cette curiosité de détails qui distingue M. Meyerbeer, nous rapporterons deux faits connus seulement d'une partie des artistes, et qui nous semblent propres à faire connaître l'homme. M. Meyerbeer est très-sévère pour les répétitions, et il a raison, car une bonne exécution rend quelquefois supportable un ouvrage faible, tandis qu'une mauvaise fait souvent une platitude d'un chef-d'œuvre. C'est l'infirmité de l'art musical de ne pouvoir se produire lui-même comme la peinture ou la sculpture. A l'une des premières répétitions de l'orchestre, le compositeur arrêta tout à coup la masse sonore, et, se tournant vers un très-habile corniste: Monsieur, lui dit-il, vous avez dans votre partie une note que je n'entends pas. — C'est que, répliqua le corniste, cette note est très-mauvaise sur le cor, elle sort difficilement. — Je le sais, reprit le maestro, cette note est mauvaise, mais elle a un timbre qui est précisément l'effet que je veux. Ainsi faites-la, je vous en prie.

Une autre fois il interrompt également l'orchestre, et s'adressant à un admirable virtuose, M. Verroust, il lui dit: Monsieur Verroust, vous avez un trille dans votre partie que je n'ai pas entendu distinctement. — Ce trille est très-dur à faire, répondit M. Verroust. — Je m'en doutais bien, répliqua M. Meyerbeer, mais pensant que c'était vous qui en étiez chargé, j'ai compté sur cet effet comme je compte sur votre habileté.

Comme élément de variété, n'oublions pas le parti que M. Meyerbeer sait tirer des chœurs. Il les fait quelquefois intervenir dans l'action même, dialoguer avec les personnages de la scène, de manière à produire un effet neuf et inattendu.

Si nous passons de l'Opéra au Conservatoire, nous y retrouvons encore M. Meyerbeer et son *Prophète*. La société des concerts a voulu dédommager ses abonnés des sacrifices que les exigences de la scène avaient imposés au compositeur, et leur a fait entendre deux morceaux supprimés à la représentation. Elle aurait bien dû leur donner aussi l'ouverture du *Prophète*, qui a fait son apparition à une répétition et qui a été retirée depuis. Voilà, si nous ne nous trompons, deux ouvertures de M. Meyerbeer (car il en avait écrit une pour les *Huguenots*), qui sont perdues pour les habitués de l'Opéra. Quoi qu'il en soit, les deux morceaux entendus au Conservatoire étaient bien dignes de figurer dans ce troisième acte, dont on a craint peut-être à tort qu'ils n'allanguissent l'action. Le premier est un chœur de mère, d'une noble et touchante mélodie; le second est une marche de jeunes filles otages non moins belle, et qui rappelle le style de la marche d'*Alceste* et de celle de la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*].

Mais disons quelques mots des séances de la Société des concerts qui viennent de finir. Le répertoire de cette société est connu. Nous l'avons cent fois analysé. Nous ne nous arrêterons guère qu'à deux ou trois nouveautés qui valent la peine d'être signalées.

Le *Prométhée* de M. Halévy restera comme une belle tentative de ce que peut le talent aux prises avec un sujet antique, mythologique, symbolique, fabuleux. Il y a eu même de la part de M. Halévy l'intention de donner une idée de la tonalité grecque; mais, en homme de tact et de goût, le compositeur s'est borné à quelques notes caractéristiques, suffisantes pour parler à l'imagination, au lieu d'essayer de reconstruire un système qui restera toujours un sujet de recherches et de controverses. De beaux chœurs, de beaux effets d'orchestration se font remarquer dans cette œuvre dont un esprit éminent pouvait seul avoir l'idée, et qu'une main habile pouvait seule exécuter.

La symphonie de madame Farrenc serait plus qu'une œuvre estimable si elle était sortie de la main d'un homme; de la part d'une femme elle doit exciter l'étonnement. Enchaînement des idées, conduite des motifs, logique, développements, science harmonique, instrumentale, toutes ces qualités sont réunies dans cette production. Ce que cette œuvre nous a laissé à désirer est précisément ce que l'on devait attendre de la touche d'une femme, un peu de cette grâce, de cet abandon, de cette coquetterie, de cette fantaisie capricieuse et juvénile que nous eussions voulu voir tenir la place de ce sérieux, de cette raideur magistrale, de ce purisme classique que l'auteur a trop constamment recherchés. Les femmes ne nous ont pas encore donné en musique les illustrations qu'elles ont données à la littérature. La musique n'a encore ni sa Sévigné, ni madame de Staël, ni madame Sand; elle en est encore à madame Dacier.

Si le Conservatoire s'est montré parfois singulier dans ses admissions (ceci ne s'applique certes pas à madame Farrenc, dont le Conservatoire a très-bien fait d'accueillir les œuvres), il s'est montré non moins étrange aussi dans certaines exclusions. Croirait-on, par exemple, que M. Berlioz a pu faire entendre et admirer ses symphonies, ses drames lyriques dans toutes les cités musicales de l'Europe, avant d'obtenir son droit d'entrée rue Bergère, lui Français, lui jadis élève et lauréat du Conservatoire? Cette situation se serait prolongée longtemps si M. Gérard n'avait été chargé de diriger les concerts. Ceci rappelle cette loi du judaïsme antique qui distinguait les animaux en animaux *purs* et *impurs*, et qui, suivant qu'ils étaient dans l'une ou l'autre catégorie, étaient admis ou rejetés dans les cérémonies des sacrifices. Parmi les compositeurs *purs*, à côté de Haendel [Handel], de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Weber, de Gluck, de Mendelshonn [Mendelssohn], on comptait, au Conservatoire, Spohr, M. Onslow, M. Reber, Rousselot, M. Schwencke, M. G. Héquet, M. Félicien David, madame Farrenc, et jusqu'à un M. Tæglsbeck, dont nous nous rappelons parfaitement le nom et pas du tout la symphonie exécutée, je ne sais en quelle année, qui a été véritablement l'an de grâce pour l'auteur. Berlioz et Berlioz seul, animal *impur*!!! Ceci commençait à devenir assez amusant. Le comité s'est proposé cette année de faire cesser cette plaisanterie renouvelée des anciens Juifs, et les portes du Conservatoire se sont ouvertes toutes grandes en face de M. Berlioz, qui est vaillamment entré avec de notables fragments de son dernier ouvrage, le drame symphonique de Faust. De facétieux journalistes avaient tant dit que M. Berlioz avait détruit la mélodie, renversé les lois de l'harmonie, brisé les rythmes, bouleversé la symétrie et l'ordonnance de toute

composition, commis de monstrueux accouplements de timbres et de sonorités, qu'une certaine portion de l'auditoire s'attendait à entendre des non-sens, des duretés, des accords hurlant de se rencontrer ensemble. Mais ce à quoi peu de personnes s'attendaient c'était de voir cette musique si originale, si forte, si colorée, si poétique, si audacieuse et si contenue à la fois, cette orchestration si mordante, si éclatant, si veloutée, maintenir la fierté, la franchise de leurs allures, entre la colossale symphonie en *la*, et le gigantesque final de la *Vestale*. L'effet a été immense, subit, instantané. Dès les premières mesures, le compositeur s'était emparé de ce public si partagé, si divers; il s'en était rendu maître, comme il est maître de sa pensée, de son art. L'exécution a été entraînant; M. Depassio a prêté au rôle de Méphistophélès les accents mystérieux de sa voix vibrante. C'est un jeune homme d'avenir qui nous paraît destiné à créer heureusement des rôles de caractère. Les femmes ont dit avec grâce et abandon les belles mélodies du chœur de sylphes; l'orchestre a fait merveille dans la danse des gnômes et la marche hongroise.

Avant ce jour-là, nous avons rencontré M. Berlioz au sixième concert de l'union musicale; nous y avons applaudi sa charmante et pétillante ouverture du *Carnaval romain*. Dans la même séance nous avons entendu une symphonie remarquable de M. Théodore Gouvy, qui aurait droit à une analyse détaillée, si de pareils ouvrages pouvaient être analysés dans un journal. M. Gouvy n'en est plus à son début, et dès son début il s'est révélé en maître. Sa place est désormais au Conservatoire.

Nous avons interrompu ce compte-rendu pour assister au concert donné hier samedi par M. Valentin Alkan dans les salons d'Erard. Voilà un programme, j'espère, à l'adresse non des *dilettanti*, mais des délicats et des raffinés en musique, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Pas une roulade italienne, pas un tour de force pour le plaisir du tour de force, mais les plus exquises fleurs discrètement cueillies dans le riche jardin de la musique classique: l'allegro du premier concerto de J.-S. Bach (1720), qui contient des choses pleines de vigueur et de fantaisie, six préludes du bénéficiaire, autant de perles exquises, curieusement ouvragées et enchâssées dans une monture variée; le bel air d'église de Stradella (1676), type immortel de la noble et grande mélodie italienne, très-convenablement rendu par M. Révial, des *partitions pour piano* de M. Alkan: le menuet de la symphonie en *mi bémol* de Mozart, l'andante de la trente-sixième symphonie d'Haydn, le chœur et le ballet des Scythes de Gluck; trois morceaux dans lesquels, grâce à l'exécution si nette, si fine de M. Alkan, l'on retrouve les traits d'orchestre rendus dans leur littéralité et leur timbre même; une adorable sonate pour piano et violon de Mozart, exécutée avec une perfection, une délicatesse et une verve incroyable par le bénéficiaire et M. Alard, une charmante mélodie de M. Allyre Bureau, *Belliocchi*, dont le thème principal est des plus heureusement trouvés, et la *Sérénade* de Schubert, chantée par M. Révial; un air de danse à cinq temps, une étude et la marche triomphale de M. Alkan; enfin, en guise de chansonnettes, mais ce qui valait mieux que des chansonnettes, la plaisanterie satirique de Mozart pour deux violons, alto, basse et deux cors, que le sublime artiste écrivit pour se moquer d'un cercle musical à Prague. Dès les premières mesures de cette spirituelle

bouffonnerie, le fou rire s'est emparé de l'auditoire et a gagné même les exécutants qui n'en ont pas moins rondement mené la chose jusqu'au bout. Il a fallu tout le talent et toute la verve comique de Mozart pour jeter de l'intérêt pendant quatre morceaux développés sur une parodie dont la forme semblait devoir être tout de suite épuisée.

J'entends classer chaque jour M. Alkan parmi les pianistes, assurément c'est un pianiste et un pianiste de premier ordre. Mais si vous aviez à classer M. Ingres, vous ne le rangeriez pas parmi les violonistes; vous ne rangeriez pas Racine parmi les historiographes et Montaigne parmi les maires de la ville de Bordeaux. M. Alkan est un grand compositeur qui joue admirablement du piano. Mendelsson [Mendelssohn], Meyerbeer, Schubert, Weber ont aussi très-bien touché du piano; on ne les désigne pas sous la qualification de pianistes. M. Alkan est un artiste dont nous devons être fiers; je ne vois pas quel nom français en pourrait lui opposer, et parmi les noms étrangers, il en est beaucoup avec qui il pourrait soutenir la comparaison. M. Alkan ne se presse pas et pourtant il avance rapidement; il ne se prodigue pas et pourtant il est recherché; patience! tout ce qui doit germer, se développer en ce monde procède lentement. *Crescit occulto velut arbor avo.*

Je veux encore mentionner deux ou trois artistes, au nombre desquels M. Wartel, le chanteur puissant, sympathique, qui s'est fait un répertoire des mélodies de Schubert, Weber et de H. Reber. M. Wartel est un missionnaire du véritable art musical: pour faire triompher le bon goût, il n'a qu'à chanter; pour combattre le faux, il n'a qu'à chanter encore. C'est dans les salons que M. Wartel fait ses plus éclatantes conversions. Dans l'élégant salon de M. L. Massart, il trouve des oreilles préparées; là on applaudit périodiquement les œuvres de Beethoven, de Weber, de Hummel, brillamment exécutées par mademoiselle Aglaé Masson, des quatuors des grands classiques, des quatuors et des quintettes excellents de M. Casimir Ney.

Je mentionnerai aussi un artiste déjà nommé, M. Verroust, dont le talent grandit de jour en jour bien qu'il semble depuis longtemps avoir atteint la perfection. Je ne puis résister au désir de le remercier pour le plaisir qu'il m'a fait dans l'accompagnement de l'*Ave Maria* de Cherubini et dans le solo de cor anglais de l'ouverture de *Guillaume Tell*.

L'ÈRE NOUVELLE, 6 mai 1849, pp. 1–3.

Journal Title: L'ÈRE NOUVELLE

Journal Subtitle: None

Day of Week: dimanche

Calendar Date: 6 MAI 1849

Printed Date Correct: Yes

Pagination: 1 à 3

Title of Article: THÉÂTRES. Revue musicale. [Feuilleton de L'Ère Nouvelle]

Subtitle of Article: Encore le *Prophète*. — Société des concerts. — M. Halévy. — Madame Farrenc. — M. Berlioz. — Union musicale: M. Gouvy. — Concerts: M. Alkan. — M. Wartel. — M. Verroust.

Signature: J. D'ORTIGUE

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: None