

« J'étais un soir dans les coulisses de l'Opéra de Berlin pendant qu'on représentait le quatrième acte des *Huguenots*, et fus témoin du manège assurément très curieux auquel se livrait une fort célèbre et fort applaudie cantatrice du temps, pour se monter à la hauteur du fameux duo de Valentine avec Raoul. C'était, dans sa plus violente expression, l'extravagance du goût dramatique moderne. Elle s'animait, s'échauffait, se ruait au combat, n'y tenait plus. Ses cheveux, où la main d'un artiste coiffeur avait pourtant su répandre *un* beau désordre, ne lui semblaient point assez épars, elle y fourrageait avec délire, et par les gestes et les mouvemens extérieurs de la passion se préparait à la passion. L'instant venu, elle se précipita d'un bond sur la scène, dit le morceau avec un tel déchaînement de pathétique et de furie que l'orage de cette voix et de cette pantomime amena aussitôt dans la salle un immense tonnerre d'applaudissemens. A partir de ce soir-là, mon opinion fut fixée sur cette prétendue grande artiste, qui n'était au fond, qu'une nature impuissante et froide, condamnée à tirer du dehors l'expression de ce qu'au dedans elle ne ressentait, pas. Cette femme était pour moi la représentation vivante et complète de la musique de Meyerbeer, et en même temps de cette passion musicale dans le goût d'aujourd'hui dont on ne trouve, grâce à Dieu, aucune trace chez les classiques, ce qui fait qu'aux yeux de beaucoup d'imbéciles et de philistins, nos classiques passent généralement pour des esprits frappés de sécheresse. » Ces paroles d'un très ingénieux et très docte amateur allemand dont nous n'avons point à discuter la justesse en ce qui touche l'art de Meyerbeer nous revenaient à la mémoire au sujet de M<sup>lle</sup> Hisson. C'était aussi pendant le quatrième acte des *Huguenots*, et tout en assistant à ces débuts si judicieusement différés, — que dans l'intérêt, même de cette jeune femme il eût mieux valu retarder encore, — nous déplorions ce luxe de voix et de gestes, cette incessante frénésie, cet effort continu vers un effet qui ne se produit pas et ne saurait se produire, puisque toute cette grande émotion n'est qu'au dehors, et qu'au dedans la vraie intelligence et la vraie flamme font défaut. L'art au théâtre n'est point de montrer une passion qu'on ne ressent pas, il s'agit au contraire d'avoir en soi plus de passion qu'on n'en laisse voir. Une cantatrice dont le rapide passage sur la scène de l'Opéra ne fut pas sans gloire, la Cruvelli [Crüwell], avait de ces intempérances : on la voyait avec regret se dépenser à tout propos, se monter la tête en pure perte, et, comme on dit, se battre les flancs ; mais la Cruvelli [Crüwell] était une artiste, et même alors qu'elle outre-passait la situation, au plus fort de ses excès de pantomime, sa voix splendide et superbe ne succombait pas. // 1039 //

M<sup>lle</sup> Hisson est une Cruvelli [Crüwell] manquée ; tout est désordre et soubresauts dans sa façon de dire. A des audaces que la situation n'indiquait nullement vont succéder de fâcheuses défaillances aux momens les plus dramatiques. Cette voix, sur laquelle aux premiers jours on s'était si fort émerveillé, semblerait aussi s'être effacée. Le médium ne porte pas, les notes élevées, mieux sonnantes, mais mal appuyées, tendent toujours à hausser le ton. Dans le grand duo avec Marcel, elle prend un demi-ton trop haut la belle phrase, à la Mozart, et partant l'effet reste nul. Ce qui caractérise, je ne dirai pas le talent, mais la façon d'être de M<sup>lle</sup> Hisson, c'est une sorte d'incapacité de se modérer : excès de voix, de gestes, de prononciation, dans les nasales surtout. Elle force les traits, souligne les mots. On dit : il faut qu'elle travaille. Oui, certes, mais il faut d'abord aussi qu'elle se calme. Du reste, aucun souci du personnage, aucune préoccupation de ce que pourrait bien être, en dehors de la ritournelle qu'on débite, ce caractère de Valentine si puissamment conçu, si nuancé, auquel il faut du commencement à la fin appartenir corps et âme, et qui ne se compose pas seulement de deux duos et d'un trio, comme paraît trop le croire M<sup>lle</sup> Hisson, qui d'ailleurs ne fait guère en ceci que suivre l'exemple de M<sup>me</sup> Marie Sass [Sasse]. Si vous demandiez à M<sup>lle</sup> Hisson pourquoi elle, qui jette à tout propos feu et flamme, laisse tant mollir son accentuation dans ce beau récitatif qui précède son duo

avec Marcel, elle n'aurait probablement à vous donner d'autre raison que celle-ci : je n'y ai pas pensé, et c'est ce qu'il conviendrait aujourd'hui de reprocher très sérieusement à certains artistes de l'Opéra, aux mieux rentés surtout : ils n'y pensent pas. Il semble que pour eux devant le public tout soit dit quand ils ont, comme M<sup>me</sup> Carvalho, enlevé leur cavatine, ou, comme M. Faure, bellement arrondi leur paraphrase. Quand M<sup>me</sup> Carvalho arrive à cheval vers la fin du troisième acte, on croirait, à son air d'absolue indifférence, voir figurer une simple comparse, et pourtant ces quelques mesures qu'elle jette négligemment en chantant du coude selon une vieille habitude importée de l'Opéra-Comique, ces quelques mots qu'elle daigne à peine articuler, n'ayant point à s'y faire applaudir, contiennent toute la grandeur du drame qui va suivre. Supprimez-les, la scène de Raoul et de Valentine au quatrième acte n'a plus de raison d'être. Personne, pas plus le ténor Colin, qui les écoute, que M<sup>me</sup> Carvalho, qui les prononce, n'a l'air de se douter de l'importance tragique de ces paroles. Raoul apprend que la femme que sur les apparences il a outrageusement repoussée, l'aimant et l'adorant, n'avait en rien démerité de son estime ni de son amour, et cet éclair qui devrait le foudroyer le laisse froid ; il écoute cela *sans y penser*. Est-ce là, je le demande, prendre son élan vers le fameux duo, point culminant du chef-d'œuvre? Rien ne saurait empêcher un comédien, petit, ou grand, d'être avec suite le personnage qu'il représente et de s'évertuer à « remplir » son rôle : ce mot dit tout. On nous trouvera peut-être bien sévère. Il // 1040 // s'agirait pourtant de s'entendre et de savoir si les administrations, qui ne s'épargnent ni soins ni sacrifices, si le public, qui donne son argent, ont droit à ce que chacun fasse en conscience son métier. Exigera-t-on d'un artiste gorgé de faveurs et de richesses moins qu'on n'exige d'un ouvrier? Sera-ce trop que de réclamer du premier ce qu'on réclame du second : l'intelligence et la pratique honnête et complète de son affaire? Le malheur veut que les vérités de cette sorte ne soient pas exprimées assez souvent, assez haut ; tout le monde les pense comme nous, mais la plupart du temps tout le monde se dit comme Hamlet : « Est-ce bien la peine? Et en supposant que ce soit bien ma conviction, qu'ai-je à faire de la mettre sur le papier! »

Un homme qu'à ce point de vue on regrettera longtemps est sorti naguère sans bruit ni fanfare de la troupe de l'Opéra, je veux parler de M. Obin. C'était un artiste, celui-là, et non un phraseur. On l'applaudissait moins, mais avec quel intérêt on le suivait, on l'écoutait, même alors que sa voix ne répondait plus à l'effort de son intelligence! Disons mieux, de ces défaillances de l'organe on s'apercevait à peine, entraîné qu'on était par cet art qu'il possédait de savoir toujours occuper la scène, et qu'il tenait de la tradition des maîtres. C'est pourquoi tous ceux qui, comme nous, aiment ce beau théâtre de l'Opéra, et souhaitent de le voir prospérer, regretteront l'absence de M. Obin en espérant qu'elle ne sera pas indéfinie : les artistes de cet ordre deviennent trop rares par le temps qui court pour qu'on les laisse s'éloigner à tout jamais. Il y a tel ouvrage du répertoire qu'on, ne se figure pas sans M. Obin, le *Don Carlos* de Verdi par exemple. Qui ne se souvient de ce Philippe II, un portrait du Titien vivant et se mouvant? M. Obin n'avait pas seulement cette qualité supérieure de ne jamais désemparer, de maintenir d'un bout à l'autre de la pièce l'autorité de son personnage ; il saisissait par ses côtés originaux la figure qu'on lui présentait, il avait le jeu indépendant, créateur, jamais *poncif* comme M. Faure dans *Guillaume Tell* et surtout dans *Hamlet*.

L'administration de l'Opéra, fatiguée de se livrer en pure perte au dressage des ténors étrangers, a trouvé sous sa main un jeune homme de bonne volonté, et, pour le moment du moins, s'en contente. M. Colin, qui, jouant Laerte dans *Hamlet*, s'était fait remarquer en chantant d'une voix charmante d'assez mauvaise musique, a été chargé inopinément du rôle de Raoul, et tout serait au mieux, si ce jeune ténor pouvait s'en

tenir à la mesure de ses moyens et ne pas constamment forcer la note. Quand on commence par attaquer à plein gosier une romance de pure rêverie que Meyerbeer, pour en caractériser l'idéale expression, fait accompagner par la viole, d'amour, on en vient tout naturellement à redoubler d'efforts et d'exagération dans le quatuor sans accompagnement du deuxième acte aussi bien que dans le septuor du troisième ; puis, comme une pareille dépense de force entraîne une sensible altération de // 1041 // l'organe, on arrive épuisé au grand duo du quatrième acte, et c'est avec un coup de collier désespéré qu'on enlève le sublime *andante* que la voix se refuse à chanter piano. Quelle idée avoir d'un chanteur qui, dans un de ces morceaux où quatre, cinq, six et sept voix doivent concorder ensemble, ne se propose qu'un seul but : forcer le son et faire par là que sa voix prédomine sur toutes les autres et les étouffe? C'est à ce beau système que le fameux trio des masques, dans *Don Juan* [*Don Giovanni*], doit son espèce de discrédit à l'Opéra. M<sup>me</sup> Sass [Sasse] mettait dehors toute sa voix ; de son côté, pour ne pas être en reste, M<sup>me</sup> Gueymard [Guéymard-Lauters] surmenait la sienne, et M. Naudin, avec ses traditions d'école italienne, perdait sa peine à vouloir contenir et modérer cette dona Anna [donna Anna] et cette Elvire [Elvira] résolues à renchérir à mort l'une sur l'autre, d'où il advint que ce fut le morceau qui périt. Dans le septuor des *Huguenots*, M. Colin renouvelle chaque soir la même indiscretion : il force et ralentit outre mesure. Parlerai-je de son duo avec Valentine, chef-d'œuvre incomparable du chant dramatique moderne, où toutes les occasions viennent s'offrir au ténor de faire valoir une belle voix dans son expression la plus tendre et la plus pathétique, comme aussi dans ses plus violents éclats? Malheureusement l'art de nuancer est un secret que M. Colin ignore presque à l'égal de M<sup>lle</sup> Julia Hisson. La chanteuse entame l'action avec sa furie intempestive, le ténor la suit sur son terrain ; bientôt l'égarément de la passion amène l'égarément des voix, l'une chante trop haut, l'autre, toujours forçant, chante un quart de ton trop bas, et ce duo, point culminant de l'œuvre, finit par être aussi le point où se sont donné rendez-vous toutes les exagérations, toutes les inexpériences, tous les défauts de ce Raoul et de cette Valentine. Le Théâtre-Lyrique continue de tâtonner en espérant toujours trouver sa veine. Au *Barbier de Séville* [*Il Barbiere di Siviglia*], au *Val d'Andorre*, a succédé *Iphigénie en Tauride*, puis sont venus *Rigoletto*, *le Brasseur de Preston*, aujourd'hui *Don Juan* [*Don Giovanni*] : Rossini, Halévy et Gluck, Verdi, Adolphe Adam et Mozart, tous les goûts, tous les styles! Rien de mieux, à la condition qu'on s'arrangera de manière à donner à ces divers styles une exécution plus appropriée à leur caractère, à leur couleur, et qu'on sortira de l'a peu près ; car si le public et la critique sont tenus à beaucoup d'indulgence vis-à-vis de ce qui débute et se débrouille, encore faut-il que les choses se coordonnent et que les vagissemens prennent fin. La période d'entrée en matière doit être close, il s'agit maintenant de montrer ce dont on est capable. L'insuffisance des moyens actuels ne saurait être mise en doute, et cette troupe n'a qu'à passer au second plan pour céder l'avant-scène à des sujets dont la personnalité s'affirme davantage. Nous ne demandons pas qu'on inaugure le règne des *étoiles*, si funeste partout ailleurs et qui fut la vraie ruine de l'administration précédente. Ce que nous voudrions surtout voir fonctionner là, c'est un ensemble militant, // 1042 // progressif, ayant à sa tête quelqu'un de ces talents pleins de flamme comme en possédait dans ses beaux temps l'Académie royale de musique, comme en possède peut-être encore la jeune troupe de l'Académie impériale, et qui par intervalles se font jour dans ces représentations qu'on appelle à l'Opéra des lendemains.

M<sup>lle</sup> Orgeni, une des élèves préférées de M<sup>me</sup> Viardot, et dont on avait beaucoup-parlé d'avance, vient de paraître dans la *Traviata*. Le premier soir, l'émotion de la cantatrice était telle que ceux qui l'avaient, comme nous, entendue en Allemagne chanter la Desdemona d'*Otello* ou la Valentine des *Huguenots*, ne la reconnaissaient plus. Que faut-il donc pour paralyser ainsi la voix d'une personne de talent et

compromettre en un instant son avenir? Moins que rien, une robe, mal attachée, le zèle indiscret d'un ami dont les applaudissemens partent trop tôt. Ce qu'on peut dire, c'est que cette première soirée, tout en n'étant pas heureuse, a périclité non par les fautes de la débutante, mais seulement par l'absence de ses moyens, dont la peur et je ne sais quelles mauvaises influences paraissaient lui ôter l'emploi. Trois jours plus tard, l'élève de M<sup>me</sup> Viardot s'est retrouvée à peu près elle-même. La voix de M<sup>lle</sup> Orgeni monte aisément, et cherche ses meilleurs effets dans les régions élevées du soprano. Cette voix, ce qui, aujourd'hui du moins, ne serait pas un grand éloge, se rapproche beaucoup de celle de M<sup>lle</sup> Hamackers de l'Opéra, dont on remarquera, et cette fois en manière de compliment, que M<sup>lle</sup> Orgeni rappelle aussi quelque peu la physionomie. Les notes du médium sortent absolument voilées, inconvénient partout regrettable, mais plus fâcheux encore chez une cantatrice douée d'un tempérament dramatique. N'importe, malgré sa revanche très honorable du lendemain, notre opinion est qu'il faut attendre et laisser à cette Allemande trop émue le temps de reprendre ses esprits, de se faire à noire langue, à nos façons d'être et de nous costumer, et ne la juger définitivement que dans un rôle plus favorable au libre essor de sa nature, où les souvenirs de la Patti, de la Nilsson, ne viennent pas à chaque instant refroidir la bonne envie que le public aurait de l'encourager. Ajoutons que l'exécution du charmant ouvrage de Verdi au Théâtre-Lyrique ne mérite que des éloges. L'ensemble cette fois est excellent. Au rôle efféminé du jeune homme, à ce pathétique de *cocodès* transporté, on ne sait trop pourquoi, en pleine régence, et que Mario jouait en Cinq-Mars pour ne pas se couper la moustache, la voix du berger Monjaube, souvent ailleurs froide et transie, ne messied pas, et M. Lutz, un de ces comédiens de race qui partout, dans Mozart comme dans Halévy ou Verdi, se retrouvent à leur poste, prête au personnage de ce bon M. Duval un sérieux, une autorité, qui vous rappellent le don Luiz du *Festin de Pierre*.

Sur le *Rienzi* de M. Richard Wagner, qu'on monte activement, se concentrent en ce moment toutes les espérances du Théâtre-Lyrique. Il est naturellement fort question dans ce *Rienzi* de la république romaine. Si // 1043 // je me fie à mes souvenirs de Dresde, la note d'un certain patriotisme y résonne avec âpreté sur la corde d'airain. Comme cet ouvrage appartient à la première manière de l'auteur et se l'apporte à une période où M. Richard Wagner n'avait pas encore inventé son système, on a dit que c'était de la musique italienne. — Italienne, non, mais bien plutôt *italianissime*. Espérons que la censure à ce sujet ne se montrera pas trop susceptible, et laissera passer sans chicane quelques cris révolutionnaires de situation, dont jamais du reste ne s'est émue, en Allemagne, la police d'aucun pays.

Suivre les théâtres et en discourir est une tâche qui parfois peut sembler oiseuse à ceux-là mêmes qui par goût se la sont imposée. Quelle besogne en effet que de venir raconter au public que cette année M. Tamberlick [Tamberlik] n'est pas en voix, et qu'il a suffi de deux représentations, l'une de la *Sonnambula*, l'autre du *Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*], pour faire tourner en complainte parisienne la légende dorée au procédé américain de la tant célèbre Minnie Hauck [Minnie Hauk]! Aussi n'avons-nous jamais pu nous défendre d'un profond sentiment de respect et d'admiration pour cette critique sérieuse, éclairée et *spécialement* compétente qui solennellement se préoccupe en juillet de ce que le 11 décembre l'orchestre du Conservatoire a pris trop vite l'andante de la symphonie en *ut mineur*, et de ce que le 2 février les violons de Padeloup ont mis trop de furie dans l'attaque de la *polonaise* de *Struensee*. Et cependant, ces choses on apparence très frivoles, et dont les esprits obstinément tendus vers les hauteurs, les intelligences qui ne désarment pas, prennent en pitié la minutie, tous ces détails ont leur importance dans le monde du théâtre. Ces observations d'un pédantisme si réjouissant, si elles n'ont pas sur le passé

l'effet rétroactif que leurs naïfs auteurs s'imaginent, peuvent en définitive ne pas être absolument sans influence sur la manière dont les mêmes morceaux seront exécutés à l'avenir, si tant est toutefois qu'on les ait lues. D'ailleurs l'exécution dramatique et musicale d'une œuvre remarquable a bien aussi son intérêt, et quand il s'agit du *Poliuto* de Donizetti et que les interprètes sont Tamberlick [Tamberlik] et M<sup>lle</sup> Krauss, on peut là-dessus insister à son aise. Tamberlick [Tamberlik] tient toujours en pleine possession ce beau rôle de Polyeucte qu'il a promené par toute l'Europe, et quoique sa voix ne soit plus ce que nous l'avons entendue, il le joue et le chante en maître. Quant à M<sup>lle</sup> Krauss, je ne pense pas qu'il y ait eu au Théâtre-Italien une plus belle étude de l'héroïne cornélienne qu'elle représente. C'est de l'art pathétique, inspiré, du grand art. Si dans *dona Anna* [donna Anna] comme dans *Desdémone* d'ineffaçables souvenirs se dressaient à côté d'elle, souvenirs qui d'ailleurs ne l'ont point écrasée, le rôle de Pauline lui appartient en propre. C'est là, dans le duo surtout, dans cet élancement de tout son être vers les harpes angéliques, qu'il faut aller l'entendre pour goûter la vraie émotion du drame lyrique. Le passage de M<sup>lle</sup> Krauss au Théâtre-Italien marquera comme un exemple de ce que peut à la longue, sur le public // 1044 // même le plus affolé de fanfreluches vocales, l'autorité de l'intelligence et du talent. A peine distinguée à ses débuts de quelques rares connaisseurs, elle a lentement, mais sûrement, à force de travail, conquis sa place, et cette place est au premier rang. Nul à présent ne songe à lui reprocher sa voix inégale, ingrate, fatiguée, comme il arrive aux cantatrices d'émotion, à la Frezzolini, par exemple, dont elle vous rappelle les accents dans cet admirable quatuor de *Rigoletto*, car cette voix, l'âme qui l'anime en soutient l'effort, en exalte l'expression, en colore le rayonnement.

A Viennoise, Viennoise et demie, après la Krauss voici venir la Murska [Puksec] ; c'est le *Kärtnnerthor* qui déborde. La Murska [Puksec], M<sup>lle</sup> de Murska [Puksec], s'il vous plaît, une comtesse hongroise dont les Anglais se sont fait une idole, — choisissait l'autre soir la *Lucia* [*Lucia di Lammermoor*] pour ses débuts sur la scène italienne ; puis sont venues la *Linda*, la *Sonnambula*, la *Gilda* de *Rigoletto*. Ici, nous entrons en pleine fantaisie, c'est le règne du pur caprice et de la virtuosité à outrance ; point de goût, point de style, une école buissonnière à travers tous les rythmes, des *rallentando* inimaginables jusque dans les ensembles ; les chanteurs, le chœur et l'orchestre suspendus pour laisser l'oiseau dégoïser ses trilles, le maniérisme substitué à toute règle, une sorte d'affectation ironique dans l'enjolivement de toutes choses, l'art d'une Schneider dans le gosier d'une cantatrice de race ! Mais que tout cela est amusant et curieux, et quel charme n'ont pas ces effets de *mezza voce* ! Devant un public d'autrefois, de pareilles exhibitions ne tiendraient pas une soirée. Nos pères, qui prenaient au sérieux les Pasta, les Sontag [Sonntag] et les Malibran, auraient cru qu'on se moquait d'eux. Hélas ! nous avons changé de régime ; ce qu'on nous chante importe en somme assez peu, et la grande affaire est d'avoir une étoile qui danse à notre firmament. En voici donc encore une qui se lève, et des plus fantasques et des plus capricantes. Les malintentionnés osent répéter que la Murska [Puksec] n'a point de style ; la belle critique vraiment ! Est-ce que la Patti, la Nilsson, ont du style ? Essayez de leur jeter à la tête ce reproche ; elles y répondront l'une par un *staccato* bien battu, l'autre par une fusée chromatique, et tout le premier vous lèverez vos mains au ciel d'admiration et tournerez sur vous-même comme un derviche, sans vous demander si ce *staccato* est dans les règles et si cette fameuse gamme n'est pas ébréchée. Je n'ai point vu qu'à Vienne la Murska [Puksec] eût ce succès ébouriffant que nous lui faisons ou plutôt que Londres lui a fait, et que nous adoptons avec une complaisance qui jadis n'était pas dans nos mœurs. Chose neuve en effet que cette docilité moutonnaire, avec laquelle nous subissons aujourd'hui les influences, nous qui prétendions autrefois imposer nos goûts au monde entier ! On dirait presque que jusqu'en ce point-là nous sommes asservis. Même dans ce métier de fabricateurs

d'étoiles, nous ne sommes plus les premiers ; on nous les envoie toutes faites d'Amérique, de Russie et d'Angleterre. A Vienne, si la Murska [Puksec] réussit // 1045 // moins, c'est probablement qu'elle y est chez elle, sur son terrain, jouant, chantant et minaudant devant un public trop habitué à ce genre de délicatesse pour s'émouvoir de si peu. N'oublions pas que c'est dans la capitale de l'Autriche, au pays même de Haydn, de Mozart et de Beethoven, que cet affreux produit de notre dégénérescence, l'opérette bouffe parisienne, trouve en ce moment son plus riche centre d'importation. Du reste, cette façon d'être, toute de *chic*, ce ton *cascadeur* des Thérèse et des Silly étaient déjà représentés parmi nous d'assez longue date ; d'autres les avaient mis à la mode dans les plus hautes régions de la société. Le Théâtre-Italien semblait rester en dehors du mouvement, il y fallait quelqu'un pour naturaliser ce bel art sur ses planches ; M<sup>lle</sup> de Murska [Puksec] sera cette nouvelle ambassadrice, et c'est là probablement ce qui fera sa gloire et sa fortune.

Je m'étonne que le Théâtre-Italien, avec la tête de troupe allemande dont il dispose, n'essaie pas de mettre à la scène divers ouvrages du grand répertoire de Beethoven et de Weber. Qui n'aimerait à entendre M<sup>lle</sup> Krauss dans *Fidelio*, à lui voir jouer l'Agathe du *Freyschütz* [*Freischütz*], l'Églantine [Eglantine] d'*Euryanthe*, en ayant pour, lui faire vis-à-vis M<sup>lle</sup> de Murska [Puksec], qui dans *Oberon* serait une Reiza très originale? On objectera peut-être qu'à la salle Ventadour les innovations de ce genre ne rendent pas ordinairement ce qu'elles coûtent. C'est possible, mais alors pourquoi perdre son temps à monter des ouvrages qu'on représente trois fois? Il ne m'est pas prouvé que l'*Oberon* de Weber, chanté comme il pourrait l'être aujourd'hui aux Italiens, ne fût pas, même au seul point de vue de la spéculation, une bonne entreprise, et cette expérience, de quelque façon qu'elle tournât, vaudrait à coup sûr toujours mieux que celle que nous voyons se renouveler chaque année avec un égal insuccès. Je ne voudrais pas médire du *Piccolino* de M<sup>me</sup> de Grandval ; il y a dans cette partition un savoir-faire assurément remarquable chez- une femme. Si l'invention manque un peu, si les idées mélodiques ne dépassent guère un certain tracé, du moins doit-on applaudir à cette entente des voix et de l'orchestre qui dénote chez une personne du monde une connaissance très méritoire de l'art. Cela pourrait tout aussi bien être d'un prix de Rome, et ni M. Wintzweiler [Wintzweiller] ni M. Rabuteau, les lauréats de la cantate de cette année, n'écrivent mieux la partition ; ce qui n'empêchera pas le public de se demander ce que viennent faire ainsi sur l'affiche les ouvrages destinés, comme la *Contessina* ou *Piccolino*, à en disparaître le surlendemain. On arrive plein de bienveillance, on écoute, on applaudit comme dans un salon ; puis, en sortant de là, chacun cherche, et toujours vainement, pour qui s'est jouée la comédie, car au fond, personne n'est content : auteurs, acteurs et directeurs, tout le monde en est pour ses frais, et cependant l'année suivante vous voyez inévitablement la même anecdote se reproduire. Revenons à la Murska [Puksec]. J'entendais l'autre soir un des maîtres les plus // 1046 // en renom dans ce grand art du chant italien se décourager à l'idée d'un pareil succès. Qu'y faire, si l'esprit du temps le veut ainsi? Se représente-t-on bien ce qu'il fallait jadis d'études et de facultés innées, de conditions spéciales, pour devenir une cantatrice dans le goût des Frezzolini, des Grisi? Je ne cite, on le voit, que les simples mortelles et ne veux point parler des olympiennes : les Pasta, les Sontag [Sonntag], les Malibran. Poser la voix, respecter la mesure, donner à chaque note sa valeur propre, tout, cela nous semble bien simple et l'est en effet, puisque tout cela peut s'apprendre dans la première méthode de chant venue. C'est l'enfance de l'art, ou, pour mieux dire, l'art de l'enfance, et cependant hors de ces règles point de correction, et sans la correction point de chant. Nous ne sommes pas au bout, car la correction, à elle seule, ne constitue pas le talent, il y faut joindre encore l'âme et l'intelligence dramatiques ; il faut, difficulté inouïe et sous laquelle on a vu succomber les plus habiles, comprendre la situation, s'en emparer, la rendre dans son plein, et

faire incessamment concorder l'entraînement de l'expression avec les règles fondamentales du rythme et de l'intonation. La simple et méthodique observance des règles, incapable de jamais nous enlever, a du moins cela de bon qu'elle nous laisse écouter en repos, tandis que je ne connais rien de plus agaçant que l'enthousiasme qui détonne, la passion qui vocifère ou cette fantaisie extra-poétique et pathétique qui va ralentissant la mesure à tout propos et ne sait pas faire une gamme. Les règles sont là pour être suivies : c'est au dedans, non point au dehors de leur cercle, que l'élan dramatique comme le *brio* fantaisiste d'une cantatrice doivent se donner carrière. Au lieu de cela, que voyons-nous? Qu'est-ce, pour une Murska [Puksec], que l'émission de la voix, la pureté, l'égalité du son? En quoi se préoccupe-t-elle de savoir si tel morceau est rendu par elle selon l'esprit et le mouvement du maître qui l'a conçu? Qu'importent à cette amazone et la musique en général et l'art du chant en particulier? Avant de lire et de se rendre compte de ce que c'est que le style, il s'agit d'épeler l'alphabet. La loi première est de se mouvoir, de marcher vite ou lentement ; puis, si l'on sent en soi la vocation, on aborde la haute école, et, le travail aidant, on devient un gymnasiarque, un Léotard! Autrefois tel était le cours des choses. On commençait par apprendre à fond son affaire ; ainsi le talent se formait, et de cet ensemble de qualités naturelles et acquises, de cette union, de cette harmonie de l'âme et du clavier vocal *bien tempéré*, comme dit le vieux Bach, se dégageaient peu à peu les grandes tendances esthétiques. — Mais de quoi vais-je parler là? Des tendances esthétiques à une époque où la fantaisie seule bat la mesure, où le chevrottement et le bêlement d'Agnelet sont en honneur sur les plus hautes scènes, où le *tempo rubato* tient lieu de tout! Des tendances esthétiques à une époque où le bon sens, le goût, le sentiment, sont si peu ménagés! A l'Opéra, aux Italiens, à l'Opéra-Comique, au Théâtre-Lyrique, partout où l'on chante, le *rallentando* règne // 1047 // et gouverne. Dès qu'une période musicale s'annonce pour agir dramatiquement, aussitôt le chanteur prend ses aises, s'allonge et s'étale comme dans un sofa, ce qui, au point de vue de l'exécution, est déjà détestable, et théoriquement constitue une des erreurs les plus graves. Ce temps d'arrêt, venant là, distrait et fatigue le spectateur à un moment où toute son attention est sollicitée. J'en dirai autant de cette fausse manière d'accentuer. La bonne intonation, quoique raie, se trouve encore ; mais l'art exquis de graduer, de nuancer, de renfler et de diminuer le son, qui le connaît, qui le possède? La Nilsson elle-même semble désapprendre ce don qui fut aux premiers jours son plus grand charme. Au lieu d'attaquer franchement le son, on s'y hausse, on s'y glisse au moyen d'une note intermédiaire. Les phrases simples n'existent plus. Il en est d'une mélodie comme de son mouvement ; on pointe l'une, on ralentit l'autre au gré de la fantaisie. Jadis, pour gagner sa vie et s'enrichir à chanter des opéras, il fallait savoir quelque chose ; en dehors du Théâtre-Italien, il n'y avait que l'Opéra et l'Opéra-Comique, et nul, sans une initiation musicale quelconque, n'arrivait à faire partie d'une de ces troupes aujourd'hui la musique est une denrée qui s'affiche et se vend à tous les coins de rue : on en tient aux Variétés, aux Bouffes-Parisiens, aux Folies-Dramatiques, à l'Alcazar. N'importe comment, tout le monde chante : des préparations, des études, c'était bon au temps où l'art passait pour une sorte d'aristocratie ; mais à quoi servirait donc de se mettre en frais de travail et de nobles tendances à une époque où la vulgarisation surabonde? Existe-t-il une cantatrice plus habile à s'emparer des masses que Thérèse? En cite-t-on beaucoup qui, après avoir usé leur jeunesse à solfier dans les conservatoires, aient eu sur le dilettantisme de l'heure présente une influence pareille à celle qu'exerce M<sup>lle</sup> Schneider? Tout se tient comme par un fil électrique. Partie d'en haut, la réaction a remonté ensuite de bas en haut. Quand les grands s'émancipent de toute règle, le menu peuple des coulisses a beau jeu de les imiter, insistant de plus en plus sur la charge, exagérant toujours, comme c'est son droit, et de cascade en cascade on en arrive ainsi jusqu'au duo de Chilpéric et Frédégonde, qui, ne nous flattons point, ne

sera peut-être pas encore le dernier terme de cet abrutissement graduel de notre période. On dit : Cela n'a jamais cessé d'exister, et, si nous avons l'opérette bouffe, nos pères avaient, eux, la parodie, qui ne se gênait guère pour prendre par leurs petits côtés les grandes choses. Oui certes, mais la parodie s'en tenait à ridiculiser le chef-d'œuvre ayant cours et ne prétendait rien au-delà. La parodie localisait son jeu ; ce que nous voyons au contraire, ce dont notre idiotisme s'amuse sans y prendre garde, est une contagion, une vraie peste, un art qui démoralise et qui souille ! Il est certain que le duo de Chilpéric et Frédégonde doit singulièrement compromettre, près des gens habitués à fréquenter les scènes élevées, l'effet de la musique sérieuse qu'ils y entendent, et qu'il leur sera fort // 1048 // difficile, au sortir de là, de traiter avec les égards qu'ils méritent Isabelle et Robert le Diable chantant leur scène du quatrième acte. J'en connais même à qui la figure funambulesque du grand légendaire des Folies-Dramatiques laissera de fâcheuses distractions lorsqu'ils retourneront à ces admirables *Récits mérovingiens* d'Augustin Thierry.

Cependant tout ceci n'est en somme que de l'esthétique, et l'on ne peut empêcher une génération de prendre son plaisir où elle le trouve. Donc, si on le veut absolument, tant pis pour le grand art ; mais faut-il s'écrier aussi : tant pis pour la morale et pour les principes, quels qu'ils soient ? Et ne peut-on, sans être Bossuet, ni le père Hyacinthe, ni M. Prudhomme, sentir se mêler à l'éclat de rire quelque arrière-pensée de tristesse bien navrante en écoutant une demoiselle dont la gorge ruisselle de pierreries chanter dans un théâtre populaire — où doivent pourtant se rencontrer d'honnêtes filles d'ouvriers — *les Conseils d'une mère à sa fille*, une complainte qui débute par ce vers dantesque auquel la musique et la pantomime de la virtuose prêtent un accent de gouaillerie indescriptible : « Ne mange pas le pain du déshonneur ? » Cet art aujourd'hui envahit tout, et, je le répète, souille tout. Les plus à plaindre ne sont pas ceux qui le font, ce sont ceux qui l'encouragent de leur clientèle désœuvrée et portent là leur or et leur indifférence. Demandez ensuite à ce monde, hébété par de tels spectacles, de vous donner deux heures de son attention pour l'œuvre nouvelle d'un talent qui cherche à se faire jour ! On crie pardessus les toits qu'il ne se forme plus de musiciens ! Et le public donc, où le trouvez-vous ? Passe encore pour les chefs-d'œuvre consacrés ; on y revient par habitude, par cette force d'impulsion que le temps, le succès exercent sur nous à notre insu et parfois même malgré nous. Et c'est pourquoi les reprises réussissent tant à l'Opéra. Quant à l'initiative vraie et militante, qui la possède ? Qui songe à remonter les courans malsains et fangeux, si ce n'est une légion peu nombreuse d'esprits aventureux, protagonistes convaincus des œuvres de Schumann et de Wagner, et dont le fanatisme irascible et la provoquante impatience s'expliquent très bien par le sentiment de nos misères et de nos hontes ? À force d'ouïr parler des chansons de Thérèse, Rossini, vers ses derniers temps, s'était fait acheter la plus célèbre : *Rien n'est sacré pour un sapeur !* et l'avait ostensiblement placée à demeure sur le pupitre de son piano. Quand on le questionnait là-dessus, il vous répondait qu'il était en train d'étudier cet art, lequel pouvait bien aussi être la musique de l'avenir. Le cher grand maître ne se trompait pas ; deux muses se disputent en effet l'avenir : celle qui présidé à l'avènement de *la Grande-Duchesse* [*la Grande-Duchesse de Gérolstein*], de *la Périchole*, de *l'Œil crevé*, de *Chilpéric*, et celle qui nous a valu *Tanhäuser* [*Tannhäuser*] et *Lohengrin*. L'extrême vulgarité d'une part, l'obscène et le trivial dans un art d'essence toute noble et qui comporte à peine la gaîté, — de l'autre un idéal arbitraire, cherchant à s'imposer dans la confusion, et pour remplir l'espace intermédiaire, pour combler le vide, // 1049 // rien qu'un art d'occasion et d'imitation, sans souffle et sans vie, n'ayant en vue que le présent, qui déjà l'abandonne ! Comment en un pareil état de choses hésiter un seul instant et ne pas courir vers l'idéal, fût-ce au travers des dissonances ?



Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 15 FÉVRIER 1869

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME LXXIX – SOIXANTE-DIX-NEUVIÈME VOLUME

Year : XXXIX<sup>e</sup> ANNÉE

Series : SECONDE PÉRIODE

Issue : Livraison du 15 Février 1869 (JANVIER-FÉVRIER 1869)

Pagination : 1038 à 1049

Title of Article : CHRONIQUE MUSICALE

Subtitle of Article : None

Signature : F. de LAGENEVAIS

Pseudonym : F. de LAGENEVAIS

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None