

Nous savions bien à quel sentiment nous obéissions en nous élevant contre cette espèce de pangermanisme musical qui nous déborde. Notre susceptibilité nationale n'a pas été du goût de tout le monde, les beaux esprits l'ont même assez agréablement raillée et les directeurs de concert n'en ont pas moins continué d'émailler leur programme de noms allemands, parmi lesquels il s'en trouvait un qui devait particulièrement. C'était compter sans la force de l'opinion et vouloir aussi trop abuser de la patience des artistes ; l'exemple donné par les musiciens des « concerts populaires » à propos de cette malencontreuse ouverture de Rienzi n'est point à passer sous silence, et nous avons applaudi de tout cœur à cette unanime protestation d'une compagnie de braves gens contre la plus haineuse et la plus insupportable des personnalités anti-françaises. Nous n'empêchons point les artistes allemands d'avoir du patriotisme, mais nous demandons que de son côté notre public en ait quelque dose, et qu'il sache au besoin s'abstenir d'aller fêter de mauvaise musique sous prétexte que cette musique est l'œuvre d'un homme qui ne professe envers notre pays que dénigrement et rancune. Parmi tous ces compositeurs illustres auxquels nous prodiguons un si bénévole enthousiasme, aucun assurément n'aima la France outre mesure ; mais ne serait-ce point juste de distinguer aujourd'hui entre ceux qui, comme Beethoven et Mendelssohn, ont pu vouloir du mal sans nous en faire, et ceux qui, comme Weber et tel autre à sa suite, tout en nous en voulant nous en ont fait ?

On prétend que l'œuvre doit rester en dehors des sympathies ou des antipathies que son auteur nous inspire ; ne voit-on pas que l'homme, l'artiste, la nationalité, tout cela se tient ? L'homme est un être tellement conditionnel, qu'on ne se le figure même pas en dehors // 221 // d'un certain cadre. Otez-lui sa nationalité, il flotte insaisissable ; c'est une ombre dans le vide. Le proverbe qui nous raconte que le génie n'a point de patrie, s'il ne ment pas, signifie simplement que le beau a pour voir de franchir la limite des états et de rayonner sur le monde. Oui certes, mais derrière le beau humain il y a le beau national particulier à tel ou tel pays ; cette manière de sentir, de créer, sans laquelle Dante ne serait pas le grand Italien, Shakespeare [Shakespeare] le grand Anglais, Molière le grand Français, et Beethoven le grand Allemand que nous connaissons. Séparer un artiste de sa nationalité, la chose ne se peut. Un artiste n'a de personnalité qu'un raison même de cette nationalité, qui, selon les circonstances et les sentimens qui nous affectent, par le dans nos âmes pour lui ou contre lui et fait que, notre admiration restant au fond la même, l'expression s'en refroidit ou se rallume. Il semble que de pareilles vérités devraient sauter aux yeux ; essayez de les vouloir faire mettre en pratique, et les contradictions surgiront de partout. « Illustres écrivains et libres littérateurs, — écrivait le théosophe Saint-Martin dans un style qui, pour n'être plus de notre temps, n'en exprime pas moins des choses bonnes à reproduire, — vous ne concevez pas jusqu'où s'étendraient les droits que vous auriez sur nous, si vous vous occupiez davantage de les diriger vers notre véritable utilité. Nous nous présenterions nous-mêmes à votre joug, nous ne demanderions pas mieux que de vous voir exercer et étendre votre doux empire, la découverte d'un seul des trésors renfermés dans l'âme humaine, mais embelli par vos riches couleurs, vous donnerait des titres assurés à nos suffrages et des garans irrécusables à vos triomphes. » Le malheur veut que littérature entre les mains des hommes, au lieu d'être le sentier du vrai et de la vertu, ne soit souvent que l'art de voiler sous des traits piquans le mensonge, le vice et l'erreur. C'est assez qu'un écrivain émette une idée qu'il croit juste et honnête pour qu'à l'instant, un autre écrivain traite de paradoxe ou de superstition ridicule cette idée, qui finalement se

trouve au fond de toutes les consciences. Osez soutenir qu'à l'heure douloureuse où nous sommes ce prosélytisme tapageur, entêté à l'honneur de l'Allemagne musicale, importune la pudeur publique, ne saurait être évidemment pour quelques-uns que l'incartade d'un habitué du vieil Opéra-Comique français, ou la prédication d'un critique morose, imbu de préjugés étroits.

Qu'est-ce que cela peut faire à la France qu'on ne chôme que les Allemands dans nos salles de concert? Existe-t-il seulement en musique une nationalité française? Méhul, Nicolo Isouard [Nicolò Isouard], Dalayrac [D'Alayrac], Boïeldieu [Boieldieu], Hérold, Auber, est-ce une école? Que ceux qui sont de cet avis aillent entendre *la Dame blanche*, *le Pré aux Clercs* ou *Fra Diavolo*; quant à nous, ce patrimoine bourgeois ne nous suffit plus, le *transcendantal* nous attire, nous voulons des musiciens *spécifiques*, comme l'Allemagne // 222 // seule en produit, et du diable si les circonstances, quelle qu'elles soient, nous feront changer une lettre à nos programmes! A quoi servirait-il d'être des esprits forts et libres de toute espèce de préjugés pour reculer ainsi devant un nom, sous prétexte que ce nom, déjà gros et tout gonflé de la musique de l'avenir, représente en même temps les plus âcres et les plus venimeux ressentiments d'une certaine fraction de l'Allemagne contre notre pays? Demain il prendrait fantaisie au directeur de l'Opéra de monter *Lohengrin* ou *les Maîtres chanteurs de Nuremberg* [*Die Meistersinger von Nürnberg*] que dans ce groupe dont nous parlons personne n'y trouverait à redire. La chose au contraire plairait beaucoup, on vanterait l'intelligent directeur de sa courageuse initiative, faite pour inaugurer une ère d'harmonie universelle. On s'évertuerait travailler l'opinion, à célébrer d'avance l'œuvre phénoménale destinée à montrer à notre prétendue école française comment on écrit le vrai drame lyrique, et ce mouvement se prolongerait jusqu'au jour où le public, — ce tout-le-monde qui a plus d'esprit, de bon sens et de patriotisme que Voltaire, — viendrait, par ses protestations et ses huées, mettre fin au scandale et faire en grand cet acte de justice et de réparation que l'orchestre des concerts populaires faisait naguère aux applaudissemens de tous les honnêtes gens.

Ce n'est point l'administration actuelle de l'Opéra que nous soupçonnerions de jamais vouloir courir telle aventure; de ce côté du moins, nous voilà pleinement rassurés. En somme, nous ne formions qu'un vœu très naturel, et notre discussion se bornait à ceci: obtenir que sur une scène si noblement dotée par la France les compositeurs français eussent le premier pas. Nous ne demandions rien davantage, et triomphons aujourd'hui d'apprendre qu'une fois par hasard la cause juste ait réussi. A dater de l'heure présente, la perspective se dessine, il devient clair qu'on va sortir enfin de cette longue période de confusion et de tâtonnemens: un plan se montre. Dans quelques jours, *le Roi de Thulé* prendra la scène, et dans quelques mois *Jeanne d'Arc* sera mise à l'étude pour être représentée vers octobre prochain. Découvrir, encourager, produire les talens nouveaux, un directeur de l'Opéra ne saurait désormais avoir d'autre tâche; disons mieux, en dehors de ce programme, sur quoi spéculerait-on? Les étoiles? On n'y peut atteindre, la misère des temps s'y oppose, et c'est bien le moindre de nos regrets. Les reprises? L'ancienne administration a systématiquement tiré de ce moyen tout ce qu'il pouvait rendre. Il se trouve donc que l'unique voie où l'on puisse marcher est la droite.

Cela ne nous avancerait à rien de continuer à répéter sur tous les tons qu'il n'y a plus à théâtre un seul homme de génie. Rossini et Meyerbeer sont morts, Auber est allé les rejoindre, et l'inconvenante mercuriale dont un ministre de l'instruction publique a cru devoir accompagner son ombre, tout en offensant le goût des gens bien élevés, // 223 // n'entachera certes d'aucun discrédit la gloire du plus charmant de grands maîtres de l'école française. Période féconde, illustre, où le génie du compositeur, sa renommée et sa force d'attraction sur le public rendaient l'œuvre

facile aux directeurs. En même temps que l'auteur de *Guillaume Tell*, on avait l'auteur des *Huguenots*, et quand Auber n'arrivait pas, on prenait Halévy. Aujourd'hui nous n'en sommes plus là ; les âges héroïques sont clos, nous commençons l'ère des épigones. A nous de ne rien négliger pour la parcourir dignement. Tout le monde ne peut être Homère, et c'est bien aussi quelque honneur d'être un homéride. En ce sens, le mot d'épigone ne saurait blesser personne, et doit au contraire être pris en bonne part. M. Gounod, M. Thomas, M. David, M. Massé, sont des épigones, ce qui ne nous empêche pas de les appeler des maîtres comme en Angleterre on donne à tous les fils de duc le titre de lord par courtoisie. La nature, si prodigue quelle soit, n'enfante pas que des héros, elle a ses temps d'arrêt pour donner au public le loisir de se reconnaître et prendre pleine et entière possession des richesses de son héritage. C'est même une des attributions de ces esprits venus aux périodes intermédiaires de nous faire mieux apprécier (fut-ce par le simple contraste) ces chefs-d'œuvre dont ils parlent forcément la langue, qui s'impose à eux dès l'origine. Quand nous avons la veille entendu *Hamlet* ou *Faust*, la grandeur de *Guillaume Tell* ou des *Huguenots* nous entreprend davantage, et l'autorité parfois souveraine de cette inspiration, de ce style, agit sur nous d'autant plus vigoureusement que nos impressions récentes sont de nature moins relevée. On n'estime à sa valeur le vieux sèvres qu'en mettant à côté d'autres porcelaines, qui d'ailleurs n'en sont point pour cela dépréciées. De même que ces talents à la suite se sont formés après et d'après les grands modèles, de même se forment et se formeront d'autres épigones, avec lesquels la nouvelle administration trouvera bien moyen de faire son jeu. Les vieilles étoiles s'en vont, d'autres les remplacent de moindre valeur, et ce n'est ni la fin du monde, ni la fin de l'Opéra.

Nous parlions naguère de la troupe et de ce qu'il était permis d'en attendre. N'ensemble peu à peu se coordonne et se complète, d'intéressantes virtuosités se signalent à l'attention : M^{lle} Fidès Devriès par exemple, qui l'autre soir dans l'Elvire [Elvira] de *Don Juan* [*Don Giovanni*] prenait place au premier rang. Qu'on vienne encore nous parler de mauvais rôles ; ainsi chanté, joué, ce personnage sacrifié d'Elvire [Elvira] accuse à l'instant une importance dramatique et musicale dont le public ne se doutait pas. C'était dans la salle une surprise toute joyeuse, et sur la fin de l'air qui se chante aux Italiens, et que M^{lle} Devriès a rétabli dans la partition française, des applaudissemens ont éclaté comme jamais aucune Elvire [Elvira] n'en avait entendu. M^{lle} Nilsson, au sujet de laquelle on fit trop grand bruit au Théâtre-Lyrique, avait des qualités exquisés, de merveilleux essors de voix, dans // 224 // le tric des masques nommément, où sans façon elle s'attribuait la partie de dona Anna [donna Anna] ; mais elle ne tenait pas le rôle, et, sauf quelques bijoux fameux dont on l'enjolivait, le personnage restait entre ses mains ce que nous l'avions connu jusqu'alors, — tandis qu'avec M^{lle} Devriès la cantatrice distinguée n'est point seule en évidence, vous sentez là une étude sérieuse, intelligente, du type entrevu par Mozart, et que jamais on n'avait si bien saisi dans son ensemble. Rien ne manque à cette création de la jeune artiste, ni la voix, ni le ton, ni le geste. Son Elvire [Elvira] est une dame qui peut hardiment, et sans risque de se compromettre, courir les grands chemins à la recherche de son mari et subir en pleine rue la complainte narquoise d'un valet. Depuis, M^{lle} Devriès s'est montrée dans l'*Hamlet* de M. Thomas, et ce fameux rôle d'Ophélie réputé inabordable a trouvé en elle une interprète des plus remarquables. Jusqu'alors on avait pensé n'avoir affaire qu'à un talent de genre ; mais l'Opéra pourrait bien avoir trouvé là sa cantatrice dramatique. Reste à savoir maintenant si la vois résistera. C'est un succès très franc, très réel, que trois épreuves coup sur coup sont venues confirmer, et dont Christine Nilsson, si loin qu'elle soit de l'ancien théâtre de ses prouesses, n'aura pas manqué d'entendre l'éclat.

Le jour même où cette Elvire [Elvira] lui naissait, *Don Juan* [*Don Giovanni*]

célébraient sa centième représentation depuis la reprise avec M. Faure. Qui jamais se fût avisé de prévoir une pareille destinée? Assurément aucun de ceux qui dans l'origine contribuèrent à la mise en scène de l'ouvrage. Nourrit, tout en s'évertuant de son mieux, ne croyait pas au succès. « C'est se donner bien du mal, disait-il aux répétitions, pour une pièce qui sera jouée quinze fois! » Il se trompait, mais point tant qu'aujourd'hui cela nous semble. Et ce qu'il faut reconnaître, c'est que son manque de confiance n'était pas le moins du monde une injure au public du moment, lequel accueillit le chef-d'œuvre avec ce sentiment d'admiration mêlée d'indifférence que l'homme, témoin d'ordinaire aux choses qu'il respecte, mais dont il use peu. C'est un fait qu'à cette époque la fréquentation du beau n'était pas encore entrée dans nos mœurs. Pour *Don Juan* [*Don Giovanni*], la vraie naturalisation française ne date que de la reprise en 1866. Quand on avait Nourrit, Levasseur, M^{lle} Falcon, M^{me} Dorus [Dorus-Gras] et M^{me} Damoreau [Cinti-Damoreau], le public ne venait point, ou venait sans ardeur ni suite. Plus tard, avec un personnel beaucoup moins brillant (quant aux femmes surtout), la fortune changea complètement : au succès d'estime se substitua le succès d'argent, et maintenant c'est par onze et douze mille francs que les recettes se comptent.

Dire que M. Faure a grande part dans ce revirement n'est que juste. Tout comédien marque ainsi de son individualité certain rôle du répertoire où la popularité l'adopte et le consacre : ce que fut jadis pour Nourrit le Raoul des *Huguenots*, pour Duprez l'Arnold de *Guillaume // 225 // Tell*, le héros de Mozart l'est aujourd'hui pour M. Faure, — non que la critique n'ait qu'à se montrer de tout point satisfaite ; dramatiquement, l'interprétation de M. Faure manque de relief, de mordant, le côté démoniaque disparaît, et par instans vous croiriez voir, entendre Joconde, tant ce geste s'arrondit mollement, tant cette voix cède à son propre charme. Dans le duo avec Zerline [Zerlina], la période se forme et se développe harmonieuse et pure, d'un goût, d'un art irréprochables ; mais la situation, que devient-elle? et dans cette rhétorique musicale, où saisir l'arrière-pensée du tentateur? Une femme d'esprit disait d'un grand écrivain de la restauration qu'il faisait d'abord sa phrase, puis cherchait ensuite quelque chose à mettre dedans. C'est trop souvent l'histoire de M. Faure, et j'ajouterai aussi M^{me} Carvalho [Miolan-Carvalho]. On n'arrive pas à cette perfection sans concentrer sur un point toutes ses facultés, et peu à peu on en vient à prendre pour le but ce qui ne doit jamais être que le moyen. Au lieu de mettre toute sa voix et tout son style au service de la situation, on s'étudie, on se manie, on se réserve ; on chante en dehors de son rôle. Don Juan [*Don Giovanni*] caresse sa mélodie *ore rotundo*, et Chérubin [Cherubino] file des sons et fait du style. N'importe, cette virtuosité n'est pas un vain mot, et pour notre part, nous aurions grand regret à voir s'éloigner de l'Opéra un chanteur qui nous semble le dernier représentant de ces belles études vocales italiennes dont l'influence de Rossini décida chez nous le mouvement.

Espérons encore que la vieille Europe conservera son roi des barytons ; on nous assure que les fameuses négociations américaines traînent en longueur. M. Faure, pour s'en aller faire campagne dans le Nouveau-Monde, ne demanderait pas moins de quarante mille francs par mois, et devant l'énormité de cette somme l'organisateur ordinaire de ces sortes d'expéditions, M. Strakosch, reculerait un peu. C'est qu'en effet un tel dernier donne à réfléchir, à comparer. Nous lisions dernièrement dans des Mémoires sur la cour d'Autriche qu'en 1809 Napoléon, entendant à Schoenbrunn la Milder [Milder-Hauptmann], eut un mouvement d'enthousiasme. « Voila une voix! s'écria-t-il, je n'ai jamais rien entendu de pareil! » Et séance tenante le glorieux souverain, ne voulant pas mettre de bornes à sa magnificence, offrit à la cantatrice quarante mille francs, ce que nos virtuoses à nous gagent dans un mois! Et notez qu'il

s'agissait d'Anna Milder [Milder-Hauptmann], l'étoile et la merveille du moment, d'une cantatrice à qui le patriarche Joseph Haydn avait dit en la bénissant : « Chère enfant, vous avez une voix grande comme une cathédrale! » Que les temps sont changés! Les empires où des potentats offraient aux virtuoses des dotations de quarante mille francs ne sont plus de ce monde, autant vaudrait chercher sur la carte le pays dont les rois épousent des bergères. Ce qui dans le passé fut un art est de nos jours un simple et banal moyen de // 226 // spéculation et d'agiotage. Une voix se cote à la Bourse, un chanteur ne s'appartient plus ; il relève en tout et pour tout du capitaliste qui l'entreprend, de la société d'hommes d'affaires qui l'exploitent. De là ces annonces tapageuses, ces étourdissants carillons d'éloges, ces obsédantes manifestations que vous rencontrez à chaque pas : articles de journaux, découpures des gazettes étrangères, portraits et bustes à la vitrine des magasins du boulevard, et jusqu'à ces télégrammes qui viennent apprendre à notre pauvre France tout affligée et saignante encore comment, à huit cents lieues de distance, telle *diva* hier a vu tomber à ses pieds des monceaux de couronnes! Chose en vérité de nature à nous émouvoir! A ce manège, si l'artiste s'amointrit par maint côté, ses chances de succès s'accroissent. De quoi s'inquiéterait-il? n'a-t-il pas, pour lui frayer la voie, tous les gens intéressés à sa fortune?

Aux Italiens l'Albani, que nous venons d'entendre d'abord dans la *Sonnambula*, puis dans la *Lucia* [*Lucia di Lammermoor*] et *Rigoletto*, est un talent de rare distinction ; maintenant l'accueil honnête et modéré que nous lui faisons la contentera-t-il, contentera-t-il surtout l'Angleterre, qui nous l'envoyait à la recherche d'une position de diva? Nous le souhaitons sans oser l'affirmer. L'art de la cantatrice est ici hors de question ; mais la voix est petite, fragile à l'excès dans sa souplesse de roseau, incapable d'effort dramatique, et c'est avec les grandes voix que se font les grandes héroïnes. Voyez la Nilsson, la Patti, quels gosiers! la qualité de son est peut-être au théâtre ce qui se paie le plus cher, l'art ne vient qu'après. J'ai cité les deux princesses du moment, le passé me fournirait au besoin vingt exemples. Qu'était-ce que la Catalani, la Sontag [Sonntag], la Malibran, la Grisi, la Lind, sinon de merveilleux organes au service de vocations supérieures? Or, quand on parle de M^{lle} Albani, c'est le talent, la dextérité qu'il faut premièrement louer, — curieuse chose pourtant, qu'avec des moyens si limités on arrive à produire tant d'illusion, car ce n'est pas une Damoreau [Cinti-Damoreau], une Miolan [Miolan-Carvalho] ; c'est bel et bien une cantatrice dramatique. Il y a l'intelligence, le foyer, tout fors la voix, et bien plus, quand cette voix délicate et mince veut s'affirmer en pleine situation, lutter contre les sonorités ambiantes, attaquer des *ré bémol* par delà les registres, comme dans le quatuor de *Rigoletto*, elle y réussit, et c'est alors un de ces effets de mirage tels que la fée Morgan seule en savait évoquer dans le détroit de Messine. Le phénomène s'évanouit presque aussitôt, mais vous avez eu pendant quelques secondes le spectacle d'une grande cantatrice. Ce que doivent coûter à l'Albani de tels éclairs, on le devine ; elle tend, sur le passage visé, tous les ressorts de sa voix, de son être. *Crepamo, ma cantiamo!* jamais ce mot sublime de la Frezzolini [Frezzolini-Poggi] ne fut plus vaillamment mis en action. Vous sentez qu'elle y va de sa propre vie, et que toute une soirée de ce vouloir intense la tuerait ; impossible de détailler une cavatine avec plus de goût, de pureté. // 227 // *Caro nome che il moi cor*, — allez l'entendre dans *Rigoletto* dire cet air de l'escalier ; c'est la perfection. Son trille pour la netteté de vibration et la tenue vaut la cadence du rossignol. Dans *Lucia* [*Lucia di Lammermoor*], elle enlève la scène de folie de manière à défier tous les souvenirs.

Mais, bon Dieu! que cette musique a donc vieilli! Que toutes ses fanfreluches vocales sont démodées! Otez le sextuor et la première partie si profondément pathétique de l'acte des tombeaux, il ne reste qu'un assemblage de formules

mélodiques hors de cours, un banal canevas à fioritures ; du moins faut-il au théâtre qu'il y ait un objet quelconque d'attraction. Ce bon vieux genre italien, usé, passé, caduc, volontiers nous l'accepterions encore, si, en dédommagement de l'intérêt dramatique et du spectacle absents, on nous offrait une exécution quelque peu complète et soutenue, capable de redorer à nos yeux l'ancien clinquant. Nous ne demandons pas qu'on nous ramène au temps de Rubini et de Lablache ; mais, puisqu'on nous atteste que ce genre n'est pas mort, qu'on nous en donne donc enfin des preuves. N'est-ce point surprenant de voir un ténor de l'Opéra-Comique, M. Capoul, et l'Albani, une Américaine, faire à eux seuls les frais du Théâtre-Italien? Du personnel ordinaire en vérité on n'en saurait parler ; dans la *Lucia* [*Lucia di Lammermoor*], M. Ugolini chante Rawenswood [Ravenswood] comme ferait un ténor de province, violentant la phrase, n'observant ni temps, ni mesure. Si le Théâtre-Italien n'est pas une école de chant, à quoi sert-il? Nous n'allons point là, je suppose, pour admirer des costumes et des décors ou pour prendre intérêt au poème. Ces ouvrages d'une instrumentation à la fois vide et bruyante, où dans les airs les duos, les ensembles, se reproduisent invariablement les mêmes rythmes, les mêmes coupes, n'avaient qu'un avantage, celui d'être bien écrits pour les voix et de fournir aux virtuoses toute occasion de mettre leur talent en évidence. Lorsqu'après un Rubini, un Moriani, Mario abordait telle partition du répertoire, on accourait. C'était une curiosité, un rare attrait de suivre pas à pas le débutant et de comparer ce qu'on entendait avec ce qu'on avait entendu. Rubini avait son magnétisme indescriptible, ces effets de lumière à la Rembrandt qu'il appliquait à son art, ce velouté mystérieux, crépusculaire, de la voix succédant à l'éblouissement du son ; Mario avait ses vingt-cinq ans, son élégance patricienne et cette juvénilité de résonance, ce timbre d'or qui, dès la première intonation, mettait la salle entière sous le charme ; Moriani avait la fibre émue et pathétique, et jamais interprète ne rendit avec plus de tendresse explorée le romantisme où se noie, comme dans un rayon de lune, tout le troisième acte de la *Lucia* [*Lucia di Lammermoor*]. Est-il besoin d'insister sur tant d'éléments de succès, qui tenaient en éveil le public de cette période et qui désormais n'existent plus? Donnez à des Français un spectacle qui leur prête à discuter, et vous pouvez être sûr qu'ils s'y rendront. Cela seul vit qui nous passionne ; or pour qui se passionner à // 228 // cette heure, quel sujet en vaudrait la peine? Des comparaisons, où les prendre? Rubini, Moriani, Lablache, ont disparu ; Mario, vieilli, éprouvé, maugréant, fait son tour du monde, et promène dans l'extrême Orient le reste d'une voix qui s'éteint et d'une ardeur qui tombe. A l'instant où nous écrivons, peut-être chante-t-il à Pékin, ombre de lui-même! Entre ce que fut le Théâtre-Italien et ce qu'il est, la distance est trop grande : ne parlons ni de glorieux passé, ni de traditions à ressaisir, il y a solution absolue de continuité ; à ce qui n'est plus, on ne compare point ce qui n'est pas.

Ne serait-ce pas bientôt le moment d'en finir avec ce trop facile système qui consiste à transformer en opéras nouveaux de vieilles pièces ayant fait leur temps sur des scènes de vaudeville et de mélodrame? Nous voyons que, même en ce genre secondaire, les anciens se donnaient la peine d'inventer : Sedaine, Marsollier, Étienne, Dupaty dans le passé, plus près de nous Planard, Scribe, Saint-Georges, trouvaient bon de se mettre en certains frais d'imagination ; nos auteurs ont découvert quelque chose de plus commode. Les uns s'adressent à leurs propres ouvrages pour en tirer ainsi doubles profits, d'autres exploitent grandement les chefs-d'œuvre et se fabriquent avec *Roméo* [*Romeo and Juliet*], *Hamlet*, et *Faust* des répertoires fort avantageux et pour le poète, cela va sans dire, et pour le public, qui, dès longtemps au fait de l'anecdote, n'a pas même besoin de s'aider du programme, et comprend tout de suite de quoi il s'agit. Nous nous étonnions dernièrement de voir venir *Roméo et Juliette* s'installer à l'Opéra-Comique ; avouons que la présence de *Don César de Bazan* n'y paraîtra pas moins singulière. Où trouver une raison d'être musicale à ce

mélodrame, qui ne vivait à la Porte-Saint-Martin que par un personnage, lequel n'empruntait son intérêt qu'au jeu tragique à la fois et funambulesque, à la pantomime extravagante, aux costumes insensés d'un comédien de génie? Devant cette sublime entrée de Frédérick, arpentant les planches au milieu des huées de toute une marmaille de carrefour, la musique n'a qu'à se taire, de pareilles scènes appartiennent à Callot. Grétry ni Boïeldieu [Boieldieu], Hérold ni Auber, non rien à voir là dedans. La musique peint des passions et ne crayonne pas des attitudes. Quand Frédérick, d'un coup de poing magnifique, enfonçait son chapeau à plumes sa tête, et, soulignant chaque mot, s'écriait en face de Charles II abasourdi : « C'est moi qui suis le roi d'Espagne, le roi de toutes les Espagnes! » sa physionomie, son accent et son geste enlevaient la salle. C'était de la bouffonnerie shakspearienne, quelque chose comme un éclair d'inspiration qui vous faisait passer devant les yeux tout le romantisme de la vie picaresque. Cette scène, pour laquelle on accourait jadis, à peine aujourd'hui si l'on y prend garde ; le grand comédien qui la faisait vivre a disparu, et les violons perdent leur peine à vouloir d'escrimer à sa place. D'ailleurs c'était mal // 229 // saisir l'occasion que de remettre ce drame à la scène, juste au moment où cent représentations de *Ruy Blas* à l'Odéon viennent encore d'en avarier le type principal, usé désormais jusqu'à la corde.

Je ne puis me figurer que M. Jules Massenet ait choisi cet ancien drame uniquement pour se donner le plaisir d'écrire de la musique espagnole, de rythmer des boléros et de scander des fandangos et des sévillanes. Quand on compose comme lui des *suites* d'orchestre, on ne s'amuse point aux séguidilles. M. Massenet aura pris ce texte tout simplement parce qu'il n'en avisait point d'autre à sa portée, et c'est ici que nous démasquons l'inconséquence de ces jeunes et fougueux esprits qui se prétendent les adeptes de la musique de l'avenir, et qui la plupart du temps, inabordables dans la théorie, se montrent pleins d'accommodemens dans la pratique. Ainsi M. Bizet, le meilleur du groupe, écrit des intermèdes de vaudeville pour *l'Arlésienne*, une sorte d'églogue prétentieuse en désaccord avec tous ses principes, et M. Jules Massenet, l'auteur des *suites*, embrasse les autels de M. d'Ennery. Est-ce donc là ce que nous enseigne la doctrine? Et d'abord le véritable réformateur, le sincère apôtre de la mélodie continue, n'admet point qu'on s'adresse à des *librettistes* ; il est à lui-même son poète et son musicien, ses opéras sont des légendes, des mystères, des mythes, qu'il distribue autant que possible en trilogies et tétralogies. La belle affaire en vérité devenir dogmatiser au nom d'une école pour en trahir ensuite devant le public les règles fondamentales! Mettre en musique *Don César de Bazan*, écrire sur ce sujet de libretto italien des duos, des trios, des cavatines et jusqu'à des chansonnettes, mais vous n'y songez pas! Et la théorie, et le système? Vous vous appelleriez Verdi ou Mercadante que vous n'agiriez pas autrement. Si ces deux noms me viennent à la plume, c'est que le sujet les invoque à tout instant, et qu'on se dit : Pourquoi l'un ou l'autre n'est-il point là? Personne, j'en réponds, ne contestera les qualités symphonique de M. Massenet : il y a même dans sa partition un ou deux morceaux bien réussis au point de vue de la scène, le duo des deux basses et le quatuor du duel. C'est écrit d'un style net et sûr, qui néanmoins à force de courir après la distinction, tourne souvent au précieux, et dans sa chasse continue aux sonorités embrouille ses timbres, et sophistique tellement son jeu qu'il lui arrive d'obtenir juste le contraire de l'effet qu'il poursuit et de *faire sourd*. Quand au sens dramatique, *rara avis*, rien ne dit qu'un jour ou l'autre M. Massenet ne mettra pas la main dessus ; mais ce qui est certain, c'est qu'il ne l'a pas trouvé dans son berceau. Il faut d'ailleurs que l'inexpérience de l'âge s'accuse par certains côtés ; ce n'est guère au début qu'on écrit le quatuor de *Rigoletto* ou le duo du *Giuramento*. Cette musique intéresse, elle n'émeut point, et, comme elle laisse presque toujours la situation à décou- // 230 // -vert, c'est dans ses détails et ses recoins qu'on la doit saisir pour l'apprécier à sa valeur.

A l'un des premières représentations, nous avions à côté de nous un amateur délicat, passé maître en fait d'élégances, qui ne se laissait pas d'admirer tant de savoir-faire. « Ces jeunes gens, disait-il, commencent aujourd'hui comme finissaient Auber, Hérold et Boïeldieu [Boïeldieu]! » Qu'est-ce que cela prouve? Que nous sommes plus forts en thème, voilà tout. La technique n'a plus de secret pour personne, tous les procédés de métier sont divulgués ; pas un peintre, un musicien qui n'ait de la main, pas un rimeur qui ne s'entende mieux que Lamartine à trourser une strophe.

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème,

chantait jadis Boileau dans un vers aussi peu applicable aux poètes de notre temps que le serait aux musiciens ce vers de Regnard :

Une fugue en musique est un morceau bien fort!

Fugues et sonnets sont le pont aux ânes ; ce qui fut pour nos pères un casse-tête nous est devenu, par le mouvement des esprits et la diffusion des méthodes, un joyeux et charmant badinage, « On travaille aujourd'hui d'un air miraculeux! » Molière a dit le mot, car c'est bien en effet de *travail* qu'il s'agit et non d'inspiration. Tandis que les poètes affinent des rythmes, entre-croisent des féminines et puérilement caressent des assonances, les jeunes musiciens n'étudient que les questions de forme, cherchent l'avenir de la musique dans son passé, et, lorsque par-delà la symphonie à quatre et cinq parties de Robert Schumann, la symphonie-cantate de Mendelssohn, par-delà la neuvième symphonie de Beethoven, par-delà Mozart et Haydn, ils ont découvert Bach, les voilà tout triomphants qui nous rapportent leurs *suites* comme s'il s'agissait d'une vraie trouvaille. On remonte à son origine, et cela s'appelle progresser, — éternelle histoire du serpent qui se mord la queue! Otez de l'opéra les airs, les duos, tout ce qui constitue la forme contre laquelle s'insurge si bruyamment tout ce radicalisme musical, qui vous restera-t-il? Le récitatif, c'est-à-dire ce qui fut l'art à son enfance.

Franchement, toutes ces recherches d'école, toutes ces curiosités appartiennent-elles bien à la jeunesse? Les anciens s'y mettaient point tant de malice. Ni l'auteur de *Joconde*, ni Boïeldieu [Boïeldieu], ni Hérold, n'en savaient si long à leurs débuts ; était-ce un grand mal? Beaucoup d'âme vaut mieux que beaucoup de savoir-faire, et telle partition de jeunesse, *Ma Tante Aurore* ou *le Nouveau Seigneur* par exemple, vous dénonce tout de suite une vocation bien autrement que tout ce bric-à-brac poly- // 231 // -phonique. Le Boïeldieu [Boïeldieu] de la première manière n'a point cette expérience de l'orchestre, il obéit à son entrain, à son idée ; mais sa phrase généreuse, vivante, bien posée, toujours charmante et toujours française, est le style même. Prenez le duo du *Chambertin* dans *le Nouveau Seigneur*, Mozart signerait cette page. Les belles pensées viennent de l'âme, et c'est avec la tête, seulement avec la tête, que nous prétendons maintenant composer. Tout est parti pris, tout est *voulu*. Je reproche à ces jeunes talents, en leur tenant compte des qualités que les maîtres d'autrefois n'avaient point à leur âge, c'est certain, — je leur reproche de méconnaître les conditions du drame lyrique, de rater dans un opéra tout ce qui est air, duo, morceau d'ensemble, et de ne réussir que dans les hors-d'œuvre symphoniques, en un mot de ne savoir, ne vouloir et ne pouvoir faire autre chose que ce que les Allemands appellent de la musique *absolue*. Dans *César de Bazan*, le croira-t-on? c'est sur un entracte, un prélude, une suite d'orchestre que se porte le principal intérêt musical de la soirée. Et cet entracte même, — une véritable aquarelle de Fortuni, — n'est-ce pas au charme du rythme espagnol, de cette façon de boléro si curieusement détaillé, ouvragé, bien plus qu'à l'originalité du motif, qu'il doit la faveur dont on l'accueille? Force nous est d'en convenir, en ce bienheureux pays de la mélodie

continue les idées ne coulent pas de source ; on les prend où l'on peut, et les recueils d'airs nationaux, les vieux opéras-comiques, sont mis à contribution selon les besoins. L'inventeur de ce beau système, dans un des nombreux et facétieux volumes où complaisamment il l'étudie sa propre personnalité, pour la plus grande édification des générations présentes et futures, M. Richard Wagner nous raconte comment, la fantaisie un jour l'ayant pris de composer un opéra-comique en deux actes, il s'aperçut tout à coup avec horreur qu'il écrivait une musique à *la Auber!* C'était le cas de s'écrier, comme le marquis de Mascarille dans *les Précieuses* :

Oh! oh! je n'y prenais pas garde,
Tandis que, sans penser à mal, je le regarde,
Auber en tapinois me dérobe mon cœur.
Au voleur! au voleur! au voleur! au voleur!

M. Wagner n'y manque point, et son haut-le-cœur de résipiscence n'en est certes pas moins grotesque. « J'en ressentis un désespoir profond, immense, écrit-il ; tous mes sentimens se révoltèrent à cette découverte, et je me détournai de mon travail avec dégoût! » Voilà qui est dicté, et M. Jules Simon, parlant de l'auteur de *la Muette* [*la Muette de Portici*] devant le conservatoire assemblé, ne montrerait pas plus de mépris ; mais, ô vanité de la théorie! l'archi-poète et l'archi-musicien en sera pour sa courte honte, et c'est d'un motif du *Philtre* (l'air du sergent), d'un vil pont-neuf d'Auber, // 232 // qu'il fera, bon gré mal gré, le thème de son chant nuptial de *Lohengrin*. Il faut croire que M. Jules Massenet n'y aura pas regardé de si près, sans quoi il se serait, lui aussi, détourné de son travail *avec dégoût* en s'apercevant qu'il s'approvisionnait de mélodies au marché des Italiens, et *wagnérisait* tout bonnement du mauvais Donizetti.

Chose étrange d'avoir à retourner contre ce système actuellement en honneur le vieil argument dont on poursuivait jadis le genre italien, qu'on accusait de n'être qu'un simple concert vocal ; aujourd'hui c'est concert instrumental, soirée symphonique qu'il faut dire. Aux habitués du Conservatoire, qu'on demande du recueillement, rien de mieux ; mais le public qui hante l'Opéra-Comique entend se réjouir un peu, et préfère aux sublinités de l'école d'humbles motifs faisant corps avec une pièce amusante. Vous nous dites : Ce public-là est méprisable et ne se compose que d'un tas de bourgeois incapables de comprendre quoi que ce soit à l'unité d'une œuvre d'art. Nous ne demanderions qu'à vous croire ; mais alors quelle rage est la vôtre d'écrire des opéras-comiques, pour ces *philistins* qui ne veulent que des variations sur des thèmes connus? Réservez donc à plus noble usage vos thèmes neufs, gardez pour les vrais cliens vos trésors de science précoce, faites des symphonies, faites des suites!

Nous ne détestons pas le moins du monde la théorie, nous désirons simplement la voir s'exercer sur un champ libre. Il y a un genre qui n'existe qu'en France et qui s'appelle l'opéra-comique ; ce genre a produit des chefs-d'œuvre, et ce qui trouve qu'il n'est point mort, c'est qu'après mille et douze cents représentations *la Dame blanche* et *le Pré aux Clercs* attirent encore la foule. Venir à présent réagir contre ce genre sur la scène même de ces succès, est-ce nécessaire, est-ce habile? Tout ceci prêche irrésistiblement en faveur d'une restauration du Théâtre-Lyrique tel que nous l'avons vu jadis fonctionner au Châtelet. Il faut entre l'Opéra, presque inabordable, et l'Opéra-Comique, dont la forme doit être maintenue, qu'il y ait à Paris une salle où se puissent produire les musiciens qui veulent, con me on dit aujourd'hui, faire grand. Les occasions ne nous manqueront pas d'étudier ces tendances nouvelles, dans lesquelles jusqu'ici la préoccupation technique, la curiosité seules prédominent. Les situations, les conflits dramatique sont d'avance abandonnés, les caractères deviennent ce qu'ils peuvent ; on s'en tiendraient volontiers à n'écrire que des

introductions et des entr'actes : espace d'arabesques, d'illustrations où la virtuosité se donne carrière. Et remarquez l'analogie entre la peinture du jour et cette musique. Des deux côtés bizarres amalgames, dissonances et criardes juxtapositions qui réussissent par des audaces magistralement calculées. Songez aux partis-pris de M. Carolus Duran dans ses portraits, aux tonalités tapageuses de Regnaud ; nos musiciens n'ont pas d'autre système. Nourris // 233 // de Bach, de Mendelssohn, de Schumann, aussi doués d'aptitudes et de talents que dépourvus d'idéal, ils négligent, dédaignent la France, écoutent religieusement les voix qui leur viennent d'Allemagne, et combinent des sonorités comme fait un peintre des couleurs de sa palette. On trouve ainsi des harmonies que les collectionneurs de raretés paient hors de prix. « Tiens! s'écrie-t-on en langage d'atelier à propos de telle résolution de phrase bien venue, n'est-ce pas que c'est *amusant*? » Et naïvement on s'imagine qu'il n'en faut pas davantage pour composer des opéras.

L'Institut vient de ramener dans ses attributions la nomination des Prix de Rome. Peut-être cette reprise de possession récemment célébrée en séance solennelle paraîtra-t-elle un peu hâtive. C'est en effet couper bien court à l'essai des commissions spéciales, et pour nombre de gens il s'en faut que la question soit résolue. Nul ne prétend contester à l'Institut ses titres et sa compétence ; il n'en est pas moins vrai qu'ici le juge est trop rapproché de l'élève. Aurait-on la poitrine cuirassée du triple airain, il y a de ces influences auxquelles on n'échappe pas, et jamais vous n'étoufferez cette voix des entrailles qui parle et parlera toujours au professeur des avantages de son élève sur le concurrent. Comment écarter les questions de personnes, les compromis tacites, dans un aréopage où tout le monde se connaît de vieille date, où l'oeil paternel des juges plonge forcément dans sa vie privée des candidats, où des considérations d'âge, de fortune, l'imposent à vous malgré vous? Tel candidat concourt depuis des années, le voilà parvenu aux limites d'âge : s'il n'a le prix cette fois, il ne l'aura jamais ; tel autre, plus jeune, mieux renté, peut attendre. Il y a là un côté humain, sentimental, qui frappe les yeux les moins clairvoyants. Un jury composé par le vote répondait mieux, ce semble, à l'idée abstraite de justice ; rien n'empêchait d'ailleurs que des membres de l'Institut ne fussent appelés en compagnie d'arbitres tout aussi compétents et plus désintéressés, qu'on eût alors choisis parmi les directeurs de théâtres lyriques et les musiciens non pratiquant. Quelque chose était à faire, c'est certain ; on a préféré rentrer au plus tôt dans l'ancienne ornière ; les sorboniqueurs, comme disait Voltaire, ont reconquis leur vieux droit féodal, et c'est à M. Thomas que l'honneur est échu d'annoncer *urbi et orbi* cette bonne nouvelle.

Tout musicien n'a pas besoin d'être un grand lettré ; mais, quand on s'arroge l'honneur de prendre la parole au nom de l'Institut de France, au moins devrait-on y mettre quelque style et ne point s'exprimer comme un pédagogue de village. « Nos solennités académiques ont retrouvé leur parure! » Passe encore s'il se fût agi d'un morceau d'improvisation ; mais non, c'était de l'éloquence à tête reposée, de l'éloquence *lue*! Pauvre Halévy! que n'assistait-il à cette fête de l'intelligence et des // 234 // arts, lui, le discoureur aimable et d'un esprit si cultivé que M. Cousin voulait toujours le porter à l'Académie pour ses notices et ses rapports. La harangue ayant pris fin, est venue la cantate couronnée, une *Calypso* s'il vous plaît! Le sage Mentor, le pieux Télémaque et sa nymphe, comment faire aujourd'hui pour aborder de pareils personnages avec les égards durs à leur majesté? Après tant de grotesques travestissements, de *cascades*, il faudrait en vérité, pour reconquérir sans sérieux vis-à-vis de l'antique, se trouver devant la *Noce aldobrandine*, ou devant l'*Orphée et Eurydice* de la villa Albani. La cantate, estimable à divers points, de M. Salvayre, loin de tendre à la réaction, semblerait plutôt abonder dans le courant. Son Télémaque, comme son Mentor et sa Calypso, ne nous inspirent que le plus affligeant scepticisme ;

vous éprouvez à leur endroit cet impardonnable sentiment d'irrévérence que vous causent, chaque fois que vous passez devant le nouvel Opéra, tous ces Phébus et tous ces Pégase de zinc installés et groupés sur l'espèce de cimier impérial dont le monument se couronne. Ce qu'on peut dire de cette musique, c'en qu'elle est l'œuvre d'un normalien accompli. M. Salvayre sait son affaire ; ses fugues sont bien manœuvrées, ses airs et ses duos coupés, écrits selon la règle, il ne lui manque plus maintenant que des idées et du style, choses qui doivent se trouver à Rome d'ans la villa Médicis, et qu'il nous en rapportera. La cavatine que chante Calypso, la nymphe éplorée et déplorable, est un morceau brillant, instrumenté avec art, mais dont le trait principal rappelle un motif de *Zampa*, ce qui n'est peut-être point absolument dans la couleur du sujet.

Nous ne quitterons pas l'Institut sans dire un mot des nombreuses candidatures qui s'agitent autour du fauteuil laissé vacant par la mort de Carafa. La section musicale, qui, lorsqu'elle est au complet, compte six membres, se trouve donc en ce moment réduite à cinq, MM. Thomas, Gounod, Reber, David et Victor Massé, ce qui nous constitue un personnel au demeurant très sortable, et dont un pays peut encore se faire honneur après avoir perdu ses Cherubini, ses Boïeldieu [Boieldieu] et ses Auber. Il s'agit, pour l'illustre compagnie, de bien ménager le peu de prestige qui lui reste et de beaucoup réfléchir à cette occasion. Quant à nous, en parcourant la liste des noms mis en avant, nous nous sommes demandé s'il ne vaudrait pas mieux renvoyer aux calendes grecques toute décision. Parmi ces candidatures, celles qui nous seraient sympathiques nous semblent prématurées, et nous en voyons d'autres, prises nous dit-on, en considération par quelques membres, mais dont le triomphe décourageait l'opinion publique. On n'arrive point à l'Institut par l'ancienneté et pour avoir instrumenté des vaudevilles. Le mieux serait alors de surseoir, de laisser faire le temps et grandir nos épigones. Les statuts académiques ont d'ailleurs prévu la circonstance de six mois en six mois, on peut différer. Jetons un coup d'œil sur le passé, // 235 // et que son exemple nous enseigne, avec le respect des traditions, la conduite que nous avons à tenir. Avant d'entrer au palais Mazarin, Cherubini avait écrit bien des chefs-d'œuvre, Boïeldieu [Boieldieu] avait donné son premier répertoire, Auber *la Muette* [*la Muette de Portici*], et parmi ceux qui siègent aujourd'hui à la place de ces maîtres il n'en est pas un qui n'ait son bagage et ses titres. Les membres du corps musical actuel doivent comprendre assez les intérêts de leur propre gloire pour ne vouloir admettre dans leur sein que des hommes qui soient leurs égaux par le talent. A ce compte, il ne saurait y avoir de vote, du moins en ce qui regarde l'heure présente ; l'important est de voir venir, d'attendre que ce qui promet se soit affirmé, et de laisser tranquille une saison ou deux l'arbre des candidatures : de cette manière, les fruits caducs tomberont, et les autres arriveront à maturité.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 1^{er} JANVIER 1873

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME CIII – CENT-TROISIÈME VOLUME

Year : XLIII^e ANNÉE

Series : SECONDE PÉRIODE

Issue : Livraison du 1^{er} Janvier 1873 (JANVIER-FÉVRIER 1873)

Pagination : 220 à 235

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : LE PANGERMANISME MUSICAL, L'OPÉRA, LE THÉÂTRE-ITALIEN, L'OPÉRA-COMIQUE

Signature : F. de LAGENEVAIS

Pseudonym : F. de LAGENEVAIS

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None