

Pendant que M. Ch. Gounod se repose dans quelque belle vallée de la Suisse pour travailler au *Faust* qu'attend le Théâtre-Lyrique, ainsi qu'au grand ouvrage destiné à l'Opéra, l'Académie impériale de Musique lui fait la galanterie de reprendre *Sapho*. L'intention de l'administration est on ne peut plus honnête et bienveillante. Elle s'est dit: M. Gounod écrit pour nous, il est juste que nous chantions pour lui. Et comme il se passera du temps avant que l'opéra sur lequel nous comptons soit composé, instrumenté, livré, copié, distribué, déchiffré, répété et représenté, d'ici là, pour prendre patience, redonnons *Sapho*.

Jusqu-là tout est bien. Il n'est personne qui ne s'associe à cet hommage rendu à un homme de talent dont la réputation a grandi rapidement, et j'ajouterai naturellement, sans violence, sans secousse comme sans charlatanisme, sans opposition de parti pris comme sans engouement factice. Mais ce qui est peut-être moins bien, c'est la manière dont on s'y est pris pour mettre cette idée à exécution. Bon! s'est dit l'administration, pour reprendre *Sapho*, nous ne pouvions trouver une occasion plus favorable que celle que nous offre *Sacountala*, le ballet de MM. Théophile Gautier et Reyer. Il nous fallait justement un lever de rideau pour ce ballet. *Sapho* fera notre affaire.

Remarquez, je vous prie, que je crois parfaitement à la bonne intention de l'administration lorsqu'elle parle ainsi; mais je crois parfaitement aussi à la bonne intention du pot de fer quand il propose au pot de terre un voyage. Or le pot de fer, c'est *Sacountala*, le pot de terre, c'est *Sapho*. Car il faut bien vous persuader, Messieurs, qu'il n'est pas besoin de recourir à la fameuse maxime de Pascal sur le méridien pour être assurés que les idées changent du blanc au noir suivant les climats et les lieux. Ainsi, par exemple, vous étiez convaincus qu'entre les divers élémens qui entrent dans un ouvrage lyrique et dramatique, la musique tient de premier rang et la danse un rang secondaire. Vous aviez même attaché une idée de frivolité à la danse, tandis que la musique vous avait semblé parfois exprimer les émotions les plus profondes de l'âme humaine. Eh bien, Messieurs, venez en ce moment à l'Opéra, et vous serez bientôt désabusés: vous verrez clairement que la musique y est réputée la chose frivole, que la danse y a les honneurs de la chose sérieuse. Croyez, après cela, que je suis strictement dans le vrai en disant que le rôle du pot de fer convenait au ballet de *Sacountala*, et celui du pot de terre à l'opéra de *Sapho*. La preuve, c'est que par le fait même de son association avec *Sacountala*, cette pauvre *Sapho* a été mise en pièces:

Il n'eut pas fait cent pas  
Que par son compagnon il fut mis en éclats.

Qu'un ballet dans lequel M<sup>me</sup> Ferraris est chargée du principal rôle soit une chose de la plus haute importance et devienne l'objet des plus vives sollicitudes de l'administration, je le comprends à merveille. Moi-même, fort peu compétent en ce genre d'exercice, j'éprouve un extrême plaisir à dire que, malgré une action trop languissante, *Sacountala* m'a vivement intéressé à cause du talent et des grâces de ces dames d'abord, mais aussi, mais surtout à cause de la musique de M. Reyer, qui m'a

semblé presque toujours spirituelle, avenante, légère, abondante en motifs heureux, pleine de détails piquans et pittoresques, très appropriée enfin aux diverses situations. Mais ce que je ne comprends pas, c'est que lorsqu'on prétend donner un témoignage éclatant de son estime pour un auteur et son ouvrage, on monte cet ouvrage de manière à faire naître dans l'esprit de ceux qui l'écoutent une idée absolument contraire à celle qu'on veut produire. Sérieusement, est-ce pour donner une idée avantageuse d'une partition que l'on supprime tout un rôle, le rôle d'Alcée, qui tient une si grande place dans le premier acte? que l'on supprime la conspiration et qu'on écourte tant de morceaux dans le second? que l'on supprime, dans le troisième le bel air de Phaon dans lequel le musicien avait trouvé de si nobles inspirations? Ne valait-il pas mieux laisser cette lyre harmonieuse dormir de son poétique sommeil, plutôt que de la réveiller pour en couper les plus belles cordes? *Sapho*, ce premier coup d'essai de l'auteur du *Médecin malgré lui*, ne demandait nullement à revoir le jour. Si cet opéra n'avait pas obtenu dès l'origine un succès d'intérêt entraînant et d'émotion dramatique, il avait obtenu du moins un succès d'estime des plus honorables, de telle sorte que cette seule partition avait suffi pour placer M. Gounod à un rang très élevé parmi les compositeurs actuels. Les connaisseurs y avaient applaudi de beaux chœurs, des chants larges et suaves, un sentiment de la haute poésie, un lyrisme vraiment antique, et en même temps cette souplesse et cette fermeté de touche qui sait se prêter aux nuances les plus délicates, aux tableaux les plus pittoresques comme aux effets d'ensemble les plus grandioses. A tant faire que de supprimer, j'aurais supprimé l'ouvrage tout entier. On aurait dû de rappeler l'opposition unanime soulevée dans un temps par la reprise de *Guillaume Tell* réduit à trois actes, opposition à laquelle on doit aujourd'hui la reprise entière de ce chef-d'œuvre. Pourquoi infliger à *Sapho* un traitement dont on a eu honte pour *Guillaume Tell*?

Reprendre un ouvrage, c'est bientôt dit, mais ce n'est pas aussitôt fait, si l'on veut que la chose soit bien faite. Il ne s'agit pas de dire, quand on est contraint de céder devant l'admiration universelle: Nous allons reprendre *Guillaume Tell*, *la Vestale*! Le temps n'est pas loin où nous avons vu une tentative de *rajeunissement* de cette *Vestale* livrée en proie aux dents et aux griffes des lionnes du Cirque. *La Vestale* rajeunie! comme si rajeunir un ouvrage n'était pas le vieillir! Voulez-vous maintenir toujours jeunes les vieux chefs-d'œuvre? respectez-les et donnez-les tels qu'ils sont, n'en retranchez rien, n'y changez rien, n'y ajoutez rien. Montez-les, sinon avec un luxe exagéré, du moins avec tout le soin et la conscience possibles, puisque d'ordinaire le luxe dans les choses secondaires ne sert qu'à cacher la négligence dans les choses principales. L'ouvrage est ancien: interrogez les personnes connues pour en avoir conservé les traditions; l'ouvrage est récent: ne faites rien sans les auteurs. En un mot, qui veut la fin veut les moyens, et à l'emploi qu'on fait des moyens il est aisé de juger si l'on veut sincèrement la fin.

Je ne voudrais pas pousser trop loin ces réflexions, mais il me semble que l'Opéra s'engage là dans une voie mauvaise, qui tend à fausser les idées du public, à lui persuader que l'œuvre d'art est la très humble

servante de l'œuvre de luxe et d'amusement; que la musique n'est quelque chose qu'autant qu'elle renonce à peindre ce qu'il y a de noble, de profond dans le langage des sentimens et des passions, pour borner son action tantôt à bercer l'auditoire par de petits motifs anodins et doucereux, tantôt à le réveiller de son assoupissement à grands coups de grosse caisse et de tam-tam; qui tend à inculquer dans les âmes un froid et brutal scepticisme, corrupteur de la notion du vrai et du sentiment du beau; à tromper enfin le public sur lui-même en lui démontrant par le fait que de toutes les classes du public il n'y en a qu'une dont les jugemens ont force de loi. Ce seul public, ce vrai public, c'est le public cravaté, ganté, parfumé, décoletté; le public armé de lorgnettes, qui se soucie peu d'entendre, mais qui veut avant tout voir et être vu; le public qui remplit la salle, qui l'anime, qui la rend éblouissante, qui n'arrive que pour le ballet, qui dédaigne l'œuvre d'art, que cet œuvre d'art soit *Lucie* ou *Sapho*. Comment exposer ce public à entendre de la musique seule? à entendre *Sapho* soupirer son abandon, exhaler ses plaintes, invoquer la mort? Il faut à toute force lui épargner cet ennui! Il faut expédier l'œuvre d'art au plus vite! Il faut absolument trouver le moyen de faire tenir les trois actes de la partition dans l'intervalle de sept heures à huit heures et demie, afin que les deux actes du ballet, séparés par un long et commode entr'acte, puissent occuper largement la scène de neuf heures à minuit. Et comme on n'a pas encore imaginé un procédé pour chanter des adagio, des larghetto et des andante sur le mouvement d'une saltarelle ou d'une scottisch, de façon à pouvoir représenter en dix minutes un ouvrage dont la musique, les paroles, l'action, la scène exigent un développement de trois quarts d'heure (on en viendra sans doute à ce perfectionnement, grâce à nos progrès dans l'art de multiplier la vitesse et d'abrégier le temps), il ne reste d'autre ressource que de tailler et rogner au hasard dans l'œuvre. On se dit bien que c'est fâcheux, mais qu'après tout à l'impossible nul n'est tenu; qu'il vaut mieux donner un ouvrage par fragmens que de ne pas le donner du tout; que c'est à prendre ou à laisser. Et en effet le public laisse là l'œuvre d'art, fût-elle due à une grande illustration musicale, fût-elle d'Orphée ou de *Sapho* elle-même; le public, j'entends toujours le public que l'on prend pour juge, le public qui n'a d'autre raison que le fait.

A quelque minces proportions qu'elle soit toutefois réduite, l'œuvre de M. Gounod contient encore de bien belles choses: l'introduction du premier acte, le grand chœur qui suit, le chœur des femmes du second acte, avec les harpes, un duo charmant, plein de grâce et de finesse, la chanson du berger, les adieux élégiaques de *Sapho*. Tous ces morceaux renferment des beautés de premier ordre. J'ai passé sous silence le grand air de *Sapho* au premier acte. Cet air n'est pas sans valeur au point de vue musical; au point de vue de la scène, il est sans effet. La forme n'en est pas nettement accusée, le dessin en est indéfini. Je crois entrevoir l'idée de M. Gounod; pour donner un caractère particulier au chant de la muse, il n'a pas voulu assujettir sa mélodie au cadre ordinaire de l'air et de la cavatine. Mais son cadre à lui n'étant pas suffisamment arrêté, l'idée ne peut être en relief.

N'importe! à chaque représentation de *Sapho*, on rencontre quelques amateurs sérieux, gens simples et modestes, ne cherchant pas à

se montrer, mais empressés d'entendre, qui se glissent à l'orchestre. On s'aborde, on se serre la main, on échange quelques paroles: — Ah! je ne suis pas surpris de vous voir ici! — Voilà un homme qui fait bien et qui veut bien faire; il ira loin! — C'est là de la vraie musique; c'est de la vraie et bonne langue!.... Ces amateurs restent pour le ballet, ou s'en vont, c'est égal: ils sont venus pour *Sapho*. Eh bien! ces amateurs, savez-vous ce que c'est? // 2 // C'est le vrai public, car c'est l'élite; et c'est l'élite en définitive qui, non pas aujourd'hui, ni demain, mais dans dix, dans vingt, dans trente ans, détermine l'opinion.

Sapin, Marié, M<sup>mes</sup> Ribaut et Artot sont chargés des principaux rôles dans *Sapho*. M<sup>me</sup> Artot (*Sapho*) est une cantatrice de grande espérance. Sa voix est pleine, vibrante, et elle est surtout remarquable par l'accent dramatique. Un nouveau chanteur, Caseaux, après un premier essai dans le rôle de Guillaume Tell, malheureusement interrompu par un enrrouement subit dès le second acte, a pris ces jours derniers une victorieuse revanche. La voix de Caseaux a de la rondeur, du mordant; elle acquerra de la portée par suite de l'habitude de la scène. Cet acteur phrase bien le récitatif, il articule distinctement, il chante avec goût et expression; il a été fort applaudi dans le duo avec Arnold, il a prêté beaucoup d'animation au trio, il a mis du pathétique dans le récitatif mesuré: *Sois immobile*. C'est une bonne acquisition pour l'Opéra.

L'Opéra-Comique a repris coup sur coup deux ouvrages anciens: d'abord *les Méprisés par ressemblance*, qui n'est peut-être pas un des chefs-d'œuvre de Grétry, mais qui, comme la plupart des ouvrages de Grétry, contient des duos, des airs, des couplets, des morceaux d'ensemble qui sont des chefs-d'œuvre. Quelle franchise d'inspiration! quelle gaîté! quelle grâce et quelle entente de la scène! Voilà des reprises comme nous les entendons, sans coupures, sans mutilation, avec quelques retouches peut-être, mais très discrètes et très délicates. La comédie de Patrat est d'ailleurs fort amusante; vrai opéra-comique français! Cela est net, vif, svelte, jovial. La pièce est fort bien jouée par D. Riquier (Sans-Quartier), Troy (Sans-Regret), Crosti (la Tulipe), Sainte-Foy (Jaquinot), Nathan (le bailli), Beckers (Robert), M<sup>mes</sup> L'Héritier, Decroix, et enfin M<sup>me</sup> Casimir, qui nous a prouvé une fois de plus que l'emploi le plus modeste peut être relevé par un vrai talent.

Le second ouvrage remis à la scène est l'Opéra des *Monténégrins*, de M. Limnander. Par cette reprise on a voulu préluder à un ouvrage plus important du même compositeur, actuellement en répétition. Nous serons satisfait si M. Limnander fait aussi bien; mais nous espérons qu'il fera mieux encore. M<sup>lle</sup> Pannetrat a quitté le Théâtre-Lyrique pour venir débiter dans le rôle de Béatrix. Elle y a obtenu un fort beau succès. Sa voix a du timbre, de l'étendue, de la puissance; il dépend d'elle de lui donner un peu plus de moelleux et d'en émousser la pointe. Après les *Monténégrins*, l'administration ferait peut-être bien de faire débiter M<sup>lle</sup> Pannetrat dans le rôle de Camille, de *Zampa*, rôle qui exige de la vigueur et un certain développement dramatique, et qui nous paraît fort approprié à ses moyens. Les autres acteurs qui contribuent à l'exécution des

*Monténégrins* sont M<sup>lle</sup> Lemercier, Sainte-Foy, Nathan et Troy. Ce dernier est bon chanteur et bon acteur; il a de l'avenir.

Il y a bien longtemps que je veux parler de l'excellente *Méthode de chant* de M. Piermarini, auteur aussi modeste que savant, et qui lui-même a été un grand chanteur en Italie, où il s'est fait entendre à côté de Lablache, Rubini, Tamburini, M<sup>me</sup> Pasta, etc. Le but principal de cette méthode est de développer *l'art de phraser*, qui compose toute la science du chanteur. Cette étude commence dès les premiers leçons, qui, bien que très faciles, sont d'une importance extrême, en ce que, outre la correcte émission du son, la bonne pose du corps, elles enseignent à l'élève le grand art d'unir les registres de la voix et de respirer, non pas tant lorsque l'haleine est épuisée, que lorsque la phrase mélodique l'exige. A mesure qu'on avance dans la méthode, on apprend à surmonter les difficultés de mécanisme, car le mécanisme existe aussi bien pour la voix que pour les instrumens. On apprend donc à *jouer* de sa voix comme à jouer du violon, du piano, de la flûte, etc. Pour vaincre les difficultés de ce mécanisme, il faut un travail opiniâtre et persévérant.

M. Piermarini partage son ouvrage en deux parties: l'une contient la partie mécanique du chant, l'autre ce qu'il appelle la partie intellectuelle. Les progrès qu'on fait dans l'une aident aux progrès qu'on fait dans l'autre. Il n'y a pas de véritable artiste si un de ces deux élémens fait défaut. Cette première partie de la méthode contient soixante vocalises d'un style élégant, suivies de soixante exercices de pur mécanisme. Elle est précédée d'une *analyse* dans laquelle le professeur donne des préceptes précis, intéressans et neufs sur les gammes *forte* et *piano*, sur les trilles, les arpèges et les gammes chromatiques.

Quarante études écrites avec goût et d'une facture irréprochable forment la seconde partie. Ajustés sur des paroles, ces morceaux pourraient servir de répertoire à un chanteur soliste. Mais pour apprécier complètement la méthode de M. Piermarini, il faudrait consulter les nombreux élèves qui sont devenus, entre ses mains, des artistes accomplis, de vrais maîtres. Il faudrait aussi interroger Rossini qui s'y entend, et qui disait tout récemment: «Je connais de très bons professeurs de chant, mais le professeur par excellence, le maître selon mon cœur, c'est mon ami Piermarini.»

Une cérémonie touchante a eu lieu dernièrement (j'ai perdu la date) à l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois. Sur la demande des amis de A. Brizeux une messe des morts a été célébrée pour le repos de l'âme du poète dont le nom restera comme une des gloires les plus pures de la poétique Bretagne. M. Niedermeyer est venu avec les élèves de son école de musique religieuse rendre un dernier hommage à la mémoire de celui qui comptait parmi les artistes autant d'admirateurs que d'amis. Sous l'habile direction du savant professeur, les élèves ont exécuté un *Kyrie* d'un beau caractère, un *in Paradisum*, un *Sanctus*, un *Pie Jesu*, un *Agnus Dei*; tous ces morceaux étaient de la composition de M. Niedermeyer. Le *De Profundis* et le *Dies iræ* ont été chantés en faux-bourdon, cette dernière prose arrangée à quatre parties dans le système d'harmonie grégorienne dont M. Niedermeyer et l'auteur de ces lignes ont donné les règles. On a

remarqué la méthode parfaite et le sentiment dont M. Kœnig et les deux frères Bollaert ont fait preuve dans les solos. Tous ces chants avaient un tel caractère de suavité, d'onction pénétrante, de piété résignée, qu'on les aurait crus inspirés par l'âme élevée, tendre, religieuse, du poète breton. Ainsi en ont jugé les nombreux assistans, parmi lesquels on remarquait MM. Sainte-Beuve, A. de Vigny, Auguste Barbier, Antony Deschamps, Jules Sandeau, Léon de Wailly, Ferdinand Denis, Rolle, Camille Doucet, d'Espagny, de Belloy, Arsène Houssaye, Jules de Saint-Félix, Béliard, Huet, Bussoni, Hippolyte Lucas, Marc Pessonneaux, Mesler, Caussade, Foyatier, Albéric Second, et autres notabilités, qui étaient venus unir leurs regrets au deuil de frère d'Auguste Brizeux, M. Boyer, sous-préfet de Corbeil.

Maintenant inscrivons au pas de course quelques noms d'artistes et de virtuoses qui auraient droit à une mention plus étendue. Signalons d'abord M. H. Herz, dont le «nouveau concerto», le sixième, pour piano, orchestre et chœur, en trois parties, et le morceau pour piano seul, intitulé: «Madrid», font le plus grand honneur à son talent de compositeur; M. J. Wienawski, prodigieux violoniste dont le jeu plein d'audace, de fougue et de magie a électrisé tout Paris; M. Roberti, jeune compositeur italien qui veut doter sa patrie de quelques belles compositions instrumentales; M. Bazzini, autre violoniste d'un très beau talent; deux jeunes et charmantes cantatrices, M<sup>mes</sup> Guerrabella et Baraktaroff, à qui nous promettons de brillans succès si elles veulent bien se persuader que le talent n'a pas de plus grand ennemi que la peur; M<sup>lle</sup> Hedwige Brzowska, jeune et gracieuse pianiste, au jeu facile, élégant, entraînant et poétique; M. Lindau, ténor de chapelle et de concert, admirateur passionné de Bach, de Haendel [Handel], autant qu'habile interprète de Schubert; M. J. Rosenhain, compositeur pianiste fort distingué, qui a donné à la Société des Jeunes Artistes une symphonie écrite dans le style tempéré de Haydn, et dont chaque morceau est remarquable par la grâce des détails, le piquant de l'instrumentation, la vivacité du coloris, la netteté du dessin et l'enchaînement des idées; M<sup>lle</sup> Pauline Colmache, cantatrice qui a été vivement applaudie dans le concert de M<sup>lle</sup> Huet; M. Roméo Accursi, jeune violoniste qui, dans le concert de M. Bottesini, a presque rivalisé avec le bénéficiaire; M. J. Goribaldi, flûtiste distingué; M. A. Panseron, qui a publié pour les exercices un peu trop mondains du mois de Marie vingt-cinq motets de cantiques en en solos, duos et trios d'une facture un peu trop mondaine aussi, mais sagement et correctement écrits; M. Franco-Mendès, le célèbre violoncelliste-solo du roi des Pays-Bas, qui nous annonce pour la saison prochaine une symphonie et un nouveau concerto pour le violoncelle; M. Herman, un de nos violonistes les plus recherchés, choyés et fêtés dans les salons, et que M. Bénazet n'a pas manqué d'engager aux festivals de Baden; M<sup>me</sup> Szarvady (M<sup>lle</sup> Wilhelmine Clauss), qui a retrouvé le secret de ces effets puissans que son beau talent avait produits parmi nous il y a cinq ans; M<sup>lle</sup> Nanette Falck, qui nous a fait admirer la puissance, la vigueur et l'aplomb de son jeu dans les fugues de Bach, dans les grandes sonates de Beethoven, non moins que la délicatesse et la légèreté de ses doigts dans les compositions de Mendelssohn et de Chopin; M. Léon Marie enfin, auteur du *Guide pratique du chant*, ouvrage consciencieux et remarquable, qui se recommande non seulement par la

clarté des préceptes, l'ordre et la progression des exercices, mais qui a pour lui l'autorité de l'enseignement, cet ouvrage ayant été rédigé alors que l'auteur était directeur du Conservatoire de Rouen et qu'il y consignait journallement les résultats de sa vieille expérience.

Avant de terminer, ou plutôt pour terminer, annonçons une bonne nouvelle. L'éditeur de musique, M. Simon Richault, qui dans le cours de sa longue et honorable carrière a rendu de si éminents services à la musique classique, publie en ce moment les quatre belles symphonies de M. Reber: 1<sup>e</sup> partition; 2<sup>e</sup> parties séparées d'orchestre; 3<sup>e</sup> ces mêmes symphonies arrangées pour piano à quatre mains, par M. Camille Saint-Saëns. M. S. Richault s'est également rendu acquéreur de plusieurs ouvrages de M. H. Litolff. Il va donner de ce célèbre maître les troisième et quatrième concertos symphoniques dont nous avons rendu compte, trois grands trios pour piano, violon et violoncelle, six morceaux de salons pour piano seul: 1<sup>e</sup> impromptu en forme de valse; 2<sup>e</sup> la harpe d'Eole; 3<sup>e</sup> chant d'amour, épisode de salon; 4<sup>e</sup> romance sans paroles; 5<sup>e</sup> élégie; 6<sup>e</sup> sérénade.

J'oubliais: deux charmantes mélodies de Reber, sur des paroles de Victor Hugo: *A Marie* et *Rose*, chez le même éditeur, M. Richault.

*P. S.* *Le Trouvère* a été joué samedi dernier à l'Opéra pour la représentation à bénéfice de Roger. Cette soirée, qui a été très brillante, présentait un triple attrait: début de M<sup>me</sup> de Méric Lablache dans le rôle d'Azucéma, début de M<sup>me</sup> Ugalde dans le rôle de Léonore, début du bénéficiaire dans le rôle de Manrique. La veille, un jeune ténor, Dufrène, débutait fort heureusement aussi dans *le Comte Ory*. Ces deux soirées valent bien un compte-rendu. Il viendra prochainement.

*JOURNAL DES DÉBATS*, 31 août 1858, pp. 1–2.

Journal Title: JOURNAL DES DÉBATS

Journal Subtitle: None

Day of Week: mardi

Calendar Date: 31 AOÛT 1858

Printed Date Correct: Yes

Pagination: 1 à 2

Title of Article: REVUE MUSICALE. [Feuilleton du Journal des Débats]

Subtitle of Article: OPÉRA: reprise de *Sapho*; – débuts de Caseaux dans *Guillaume Tell*. – *Sacountala*; M. Reyer. – OPÉRA-COMIQUE: reprise des *Méprises par ressemblance*, de Grétry; – des *Monténégrins*; M<sup>lle</sup> Pannetrat. – *Cours de chant*, par Piermarini. – Messe chantée par les élèves de l'École de musique religieuse de Paris. – *Guide pratique du chant*, par M. Léon Marie. – Virtuoses de la saison musicale; – M. H. Herz; – M. Wienawski; – M. Rosenhain. – Publications de M. Richault.

Signature: J. D'ORTIGUE

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: None