

Pour cette fois, laissons un peu de côté le Théâtre-Italien. Nous parlerons dans quelques jours de *Linda di Chamouni*, dont la reprise est l'événement de la semaine, et où M^{lle} Adelina Patti vient de se révéler, dans toute l'acception du mot, grande artiste, cantatrice consommée, actrice de premier ordre et capable d'aborder les rôles de grand drame et de grande passion. Nous reviendrons sur un *Ballo in maschera*, où M^{me} Charton-Demeure chante avec tant d'âme et de pathétique le rôle de la comtesse, où Fraschini et Delle-Sedie font des merveilles de légèreté et de style, de grâce et d'expression; sur *Marta*, si bien vocalisée et jouée par M^{lle} Patti, M^{me} de Méric, Lablache, Delle-Sedie et Scalese, et où Brignoli a fait un très heureux début; sur *l'Elisir d'amore*, on ne peut mieux exécuté par M^{lle} Patti, Scalese, Naudin et Agnesi; sur la *Norma*.....oh! non, nous ne reparlerons pas de cette tentative de reprise de *Norma*, si ce n'est pour regretter les circonstances qui ont contraint les deux admirables sœurs, Carlotta et Barbara Marchisio, à résilier leur engagement de cette année.

Je veux arriver tout de suite au Théâtre-Lyrique pour célébrer la reprise de *Miriette*, qui a offert tout l'intérêt d'une première représentation. Le succès a été grand et s'est maintenu jusqu'à la fin: réduite maintenant à trois actes, dégagée des entraves imposées par un libretto qui avait primitivement la prétention de suivre servilement toutes les circonstances du récit du poème provençal, l'œuvre de M. Gounod apparaît dans la liberté et la franchise de ses allures et nous fait apprécier une foule de beautés d'un ordre très élevé et de formes très variés, lesquelles se perdaient dans la monotonie d'une action lente et embarrassée. Par cela même que le libretto est devenu plus court, il est devenu meilleur, et il a gagné en unité comme en rapidité.

Les divers morceaux de musique, placés sur des situations parfaitement acceptées, ont tout leur relief; ils se distinguent tous par un style très soigné, parfois non exempt de recherche et de manière, il est vrai, mais tous sont remarquables par le fini des détails, une très grande délicatesse de touche, la diversité de ton, l'élégance des linéaments et des transitions, et par la sobriété et à la fois la couleur et la force de l'instrumentation. En somme, *Miriette* est une bonne et agréable partition, très digne de la réputation déjà européenne de son auteur, et qui va grandissant, en dépit de certaines oppositions violentes autant qu'insensées.

L'ouverture est un morceau charmant, sinon fort originale; une scène champêtre, gracieuse, animée et musicalement fort bien conduite.

Le premier acte serait ravissant d'un bout à l'autre sans cette nouvelle valse que M^{me} Miolan-Carvalho a chantée ou plutôt exécutée avec une verve, une bravoure et une audace sans exemple. Cette valse a mis la salle en délire et a été redemandée par acclamation; eh bien! elle n'est point de mon goût, et je serais désolé qu'elle fût du goût de M. Gounod.

Si le compositeur eût été livré à ses propres inspirations, il eût écrit une chanson du pays, simple et caractéristique, comme il en sait faire, au lieu de cette valse de forme allemande, compliquée, d'une difficulté

diabolique et plus instrumentale que vocale. Car, on a beau dire, ce n'est plus là du chant; c'est une gymnastique effrénée qui ne vise qu'à un effet vulgaire. Si le public n'est pas de mon avis, tant pis pour lui. C'est qu'alors il faut désespérer de l'art.

Nous avons retrouvé dans le second acte la jolie farandole pleine d'entrain, le *magali*, qui cette fois nous a charmé dans son entier, chanté par M^{me} Miolan-Carvalho et Michot, et qui a eu les honneurs du *bis*; les couplets de Taven, excellents, et ceux d'Ourrias, non moins excellents, dont le seul défaut est de trop rappeler le faire de Meyerbeer.

Le troisième acte s'ouvre maintenant par deux airs délicieux, celui du pâtre Andreloun, si bien dit et si bien chanté par M^{me} Faure Lefebvre, qu'elle termine par une tenue prolongée d'un effet surprenant, et par les couplets de Mireille: *Heureux petit berger!* N'oublions pas le petit air de musette, en *sol*, qui est toute une petite création; le duo de Mireille et de Taven (non de Vincennette), rempli de parfums d'harmonie exquis; la belle marche du cantique de Saint-Gens, si bien arrangée par l'auteur et dont la ritournelle lui appartient en propre; une cavatine, passée sous silence par Morini, où la voix de Michot fait merveille, enfin un duo de Vincent et de Mireille, assez développé, où la harpe, soutenue d'un *pizzicato* de tous les instrumens à cordes, produit une belle sonorité. Mais je suis vraiment fâché de voir que M. Gounod termine quelques uns de ses morceaux par l'*unisson*, cet unisson anti-musical, moyen violent, brutal, mis à la mode par Bellini, Donizetti et Verdi, qui fait résulter l'effet, non de la véritable expression, mais de l'intensité matérielle du son la plus forte qu'on puisse obtenir; de plus, moyen qui appauvrit l'art, parce qu'il substitue une partie unique, doublée ou triplée, aux contours délicats, aux dessins corrects, aux groupes harmonieux formés par l'ensemble des parties chantantes.

M^{me} Carvalho a une puissance, une agilité, une verve, une manière d'enfler et d'atténuer les sons qui tiennent vraiment du prodige. Trois morceaux répétés, des applaudissemens sans fin attestent qu'elle a été la reine de la fête. Michot nous a révélé le vénérable Vincent. Sa voix est pleine et vibrante; il la grossit trop par momens. M^{me} Ugalde est parfaite dans le rôle de Taven, M^{me} Faure-Lefebvre délicieuse dans le pâtre Andreloun; Petit et Ismaël excellents dans les rôles maintenant fort secondaires de maître Ramon et d'Ourrias. Les chœurs, les chœurs de femmes surtout, chantent avec un fini, un phrasé dignes de chanteurs d'élite. On voit qu'ils ont été exercés par le maître. L'orchestre est admirable et admirablement conduit par M. Deloffre.

Voilà donc un grand succès pour *Mireille*, succès qui n'est, il faut l'espérer, que le prélude de celui qui attend les chœurs et les intermèdes que M. Gounod a écrits pour le drame lyrique *les Deux reines de France*, que M. Legouvé a tiré de son livre si attachant: *Histoire morale des femmes*. La grande tragédienne, M^{me} Ristori, sera chargée du rôle principal.

L'Opéra vient de reprendre *Moïse*: grand et beau spectacle, chanteurs admirables, éblouissante mise en scène, danses splendides!

Obin est un superbe Moïse, souvent inspiré, parfois un peu trop théâtral. Il fait des merveilles de vocalisation. Faure, un Pharon orgueilleux qui chante avec une méthode parfaite. La voix de M^{lle} Battu (Aménaïde) a de l'ampleur, du moelleux, une souplesse merveilleuse; elle a enlevé la salle dans son air du quatrième acte. Warot (Aménophis) tient tête à Faure dans le fameux duo où, sous prétexte de confidences amoureuses de la part du fils et d'affectueuses réprimandes de la part du père, les deux chanteurs se lancent à l'envi les plus magnifiques roulades. Quant au mérite intrinsèque de cette œuvre, qui contient des beautés de premier ordre et des choses banales, des chants dignes du temple et des accens de guinguette, je m'en réfère à ce qu'en a dit l'autre jour, un de nos confrères, M. A. de Gasperini, dans une des séances des Entretiens et Lectures de la rue Cadet. Je suis loin de partager toutes les opinions musicales et philosophiques de M. de Gasperini; mais il est impossible d'aborder avec plus d'adresse, de résolution, de verve, d'esprit, de facilité d'élocution, le redoutable problème de la question musicale ramenée à ces deux termes: Rossini et Wagner.

Je reviens au Théâtre-Lyrique.

Les Bégaiemens d'amour et *le Cousin Babylas* sont deux frères jumeaux qui ont vu le jour à ce théâtre dans la même soirée. Ces deux jumeaux ne se ressemblent nullement et il n'y a pas à craindre qu'on les prenne jamais l'un pour l'autre. En effet, si les deux frères ont eu le même berceau, si la même scène leur a servi de mère ou de nourrice; ils n'ont pas eu les mêmes parens. Le premier est d'une nature fine, élégante, distinguée; il sent sa race. Malheureusement, il est de frêle constitution; il a été à peine ébauché. Le second est d'une origine très vulgaire. On prétend même qu'on l'a séquestré tout de bon et qu'on ne le verra plus reparaître. Nous voilà donc dispensés d'en parler.

Mais qu'est-ce que MM. Deulin et de Najac entendent par *les bégaiemens de l'amour*? Est-ce ce trouble, cette timidité, cette hésitation qu'éprouve un cœur bien épris au moment où il trouve l'occasion de déclarer sa passion à l'objet qu'il aime silencieusement depuis longtemps? Est-ce cette période discrète des préliminaires de l'amour, que les esprits délicats voudraient prolonger le plus possible, où les sentimens encore inavoués se devinent plus qu'ils ne s'expriment; où les regards, l'attitude, la physionomie en disent plus que les paroles, s'ils ne sont parfois démentis par elles? Faut-il entendre par là ces perplexités, ces angoisses, ces tressaillemens si bien rendus par le grand peintre du cœur humain:

Ce secret découvert, et cette intelligence,
Soupirs d'autant plus doux qu'il les fallait celer,
L'embarras irritant de ne s'oser parler!

Non, ce n'est pas là le bégaiement dont est atteinte une jeune et jolie veuve, Caroline, qui en lisant les vers galans d'un jeune poète à la mode, nommé Polynice, passe tout à coup de l'admiration de ses œuvres à la plus tendre sympathie pour sa personne. Caroline ne peut s'empêcher de bégayer dès qu'elle est en présence d'un homme. C'est chez elle un tic

nerveux. Et, voyez le miracle! Polynice, de son côté, est atteint de la même infirmité lorsqu'il est en face d'une jolie femme. On juge de l'étrange bredouillement au moment où Caroline et Polynice se trouvent en présence l'un de l'autre. Ne pouvant parler, ils chantent; mais on ne chante pas toujours, et le bredouillement recommence. Pour mettre fin à une situation aussi gênante, Polynice imagine de prendre les habits de son oncle, un vieux chevalier de Saint-Louis, sous le déguisement duquel il se propose de traiter // 2 // -ter [traiter] l'affaire de son propre mariage. Mais comme, par l'effet de la sympathie, aucune idée ne peut venir à la pensée de l'un des deux amoureux, qu'elle n'écluse en même temps dans le cerveau de l'autre, Caroline, de son côté, se déguise en sa tante.

Cependant il faut bien que Polynice et Caroline rentrent dans leurs rôles; ils y rentrent en effet, mais pour bégayer plus affreusement que tout à l'heure. Que fait Caroline? Elle se cache derrière un paravent. N'étant pas vue de Polynice, qu'elle ne voit pas, tous les deux recommencent à babiller de plus belle, si bien que notre poète, enchanté de ce bavardage, passe brusquement la tête au travers du paravent, et vient «saluer à la joue», comme on disait dans l'ancienne cour, celle qui doit être sa femme, et avec qui il aura le temps de bégayer tout à son aise ou de s'exercer à ne plus bégayer du tout.

Ce n'est là qu'un diminutif de libretto sur lequel M. Griser a écrit une musique on ne peut plus coquette, fine et gracieuse. Rien n'est joli et spirituel comme ce pizzicato des violons à trois temps, dans lequel le mode majeur et le mode mineur alternent de mesure en mesure, et qui exprime l'embarras de cette première entrevue muette où Polynice et Caroline, ne pouvant desserrer les dents, se livrent à une pantomime de salutations indéfiniment prolongée. Rien n'est gentil, coulant, facile comme le premier air en *fa* de Caroline, ses couplets, les couplets de Polynice et le duo final. Facile, ai-je dit, et c'est là précisément le difficile. L'ouverture n'est qu'un court et élégant résumé des motifs de la partition.

M^{me} Faure-Lefebvre est ravissante de grâce et de coquetterie dans le rôle de Caroline. Elle a à la fin de ses premiers couplets un trille prolongé qu'elle soutient de manière à faire croire qu'elle emprunte, quand il lui plaît, le gosier de M^{lle} A. Patti. Fromont est un fort joli marquis et un fort agréable chanteur.

Comme l'année dernière, la Société des Concerts vient de donner, dans le mois de décembre, et en dehors de l'abonnement, deux concerts extraordinaires au profit des âmes du purgatoire, je veux parler de ces nombreux et malheureux aspirans, expectans, qui soupirent depuis si longtemps après la délivrance de leurs peines, c'est-à-dire au titre d'abonné qui leur confèrera le droit d'assister aux séances ordinaires de ladite Société, s'ils l'obtiennent jamais. Les noms de ces infortunés figurent sur une liste qui s'accroît de jour en jour, et il est vrai de dire que les augmentations qu'elle subit ne sont nullement en proportion avec les vides qui se font dans les registres des abonnés, les loges du Conservatoire se transmettant des pères aux enfans, des oncles aux neveux, et faisant

partie en quelque sorte de la succession des familles. Du moins c'est ce que prouve la lettre de faire-part suivante, qui fut adressée, il y a une vingtaine d'années, par une belle dame à M. Charles Saint-Laurent, alors membre du comité de la Société des Concerts, et qui se dévouait, pendant toute la session musicale, aux pénibles fonctions de contrôleur au bureau de location. Cette lettre de *faire-part*, je l'ai eue entre les mains, je l'ai lue de mes yeux, et je ne suis pas le seul à qui Charles Saint-Laurent en ait donné communication. Elle était ainsi conçue:

«M.

»Vous êtes prié d'assister au convoi et enterrement de M. le marquis ***, etc., etc., chevalier des Ordres de Saint-Louis et de la Légion-d'Honneur, etc., etc., décédé en son hôtel, rue... le... du mois de... à l'âge de... ans, muni des sacremens de l'Eglise, qui auront lieu dans l'église de... sa paroisse, à... heures.

»De la part de M. le comte et de M^{me} la comtesse de ***, de M. le marquis et de M^{me} la marquise de ***, de M^{me} la baronne de ***, de M. le chevalier de ***, etc., etc., ses fils, belle-fille, sœur et beau frère, etc., etc.

»On se réunira à la maison mortuaire.

»*De Profundis.*»

Et, immédiatement au-dessous, écrit à la main:

«M^{me} la comtesse de *** prie M. le chevalier de Saint-Laurent de vouloir bien faire passer sous son nom la loge des premières, n°..., qui était inscrite au nom du défunt.»

Ces excellent Saint-Laurent signait tout bonnement: *Ch. Saint-Laurent*. Quelques abonnés croyaient l'amadouer en l'affublant d'un titre et d'une particule.

Le premier des concerts extraordinaires a eu lieu le 4 décembre. Je ne sais pourquoi l'affiche portait que ce concert était «consacré à la mémoire de Meyerbeer», puisque trois morceaux seulement de l'auteur de *l'Africaine* figuraient sur le programme. Il est vrai que parmi ces trois morceaux on comptait la scène de la bénédiction des poignards, qui a produit un effet foudroyant. La salle entière s'est levée et a demandé *bis*. Faure a chanté le rôle de Saint-Bris; il est fâcheux seulement que pour tirer parti des belles cordes de sa voix, il ait transposé à une octave plus haut une phrase de son récit. Il en est résulté une interversion d'harmonie telle que les parties intermédiaires des instrumens se sont trouvées privées de leur basse naturelle. Avons-nous tort de conjurer les chanteurs de se préoccuper un peu plus qu'ils ne le font des intérêts de l'œuvre dont l'exécution leur est confiée? Qu'aurait dit Meyerbeer s'il eût été présent? Toutefois, il est juste d'ajouter que Faure a fort bien dit la belle scène d'*CEdipe à Colone*, de Sacchini, et qu'il y a été fort applaudi.

C'est, à coup sûr, un morceau gracieux et bien fait que le chœur de *Margherita d'Angiu* [d'Anjou], également de Meyerbeer. Mais il n'y a rien là hors ligne. La seule observation à faire sur ce chœur, c'est que, bien qu'il appartienne à la période italienne du maître, il offre une parfaite analogie de style avec les ouvrages que Meyerbeer a écrits en France ou pour la France.

Je ne conviendrai jamais que l'ouverture du *Pardon de Ploërmel* soit une belle œuvre symphonique. L'idée principale manque tout à fait de distinction. La manière dont le chœur *Vierge Marie* se détache d'abord de la symphonie, puis s'enchevêtre dans l'orchestre, est on ne peut plus habile et savante; mais cela sent le travail, la recherche de l'effet, et malheureusement l'effet n'est pas atteint. Quand un auteur se tourmente de cette manière, il ne se tourmente pas seul, il tourmente également l'auditoire qui attend toujours quelque chose qui ne vient pas. Ce n'est pas qu'il n'y ait un prodigieux talent de facture, d'arrangement, d'instrumentation dans ce morceau; mais ce talent même devient une fatigue.

Sous le rapport instrumental, Meyerbeer n'égalera jamais son compatriote et condisciple Weber, qui nous a donné plusieurs ouvertures, parmi lesquelles trois au moins sont de merveilleuses créations, et qui, au jet, à la spontanéité, à l'éclat, à l'élan, à la verve, joignait le don suprême de l'unité, de l'art de couler en un seul bloc les idées, parfois très disparates, prises çà et là dans le drame.

La séance a commencé par cette admirable et charmante symphonie en *ré* de Beethoven. On peut dire qu'elle a été parfaitement exécutée si l'on considère le talent et le fini que chaque artiste séparément a apportés dans sa partie. Mais si l'on considère l'ensemble, je nie qu'elle ait été bien rendue. Je n'ai point à juger ici M. Georges Hainl comme chef d'orchestre à l'Opéra. Je crois qu'il y fait preuve de talent, et je lui ai rendu justice à l'occasion. Mais le talent qui fait le bon chef d'orchestre dramatique n'a rien de commun avec le talent qui fait le chef d'orchestre symphonique. Georges Hainl connaît sans doute parfaitement son répertoire lyrique; il ne connaît pas suffisamment son répertoire instrumental. L'année dernière, M. Georges Hainl tantôt précipitait la mesure des divers morceaux, et tantôt la ralentissait. Je reconnais volontiers que la mesure a été, dans la séance dont je parle, assez bien soutenue. Il n'en est pas moins vrai que la prétention de ce chef d'orchestre à indiquer deux ou trois nuances par mesure, que cet archet qu'il agite sur sa tête en saccadant chaque phrase, que cette pantomime perpétuelle et agaçante, que tout cela tue l'exécution. M. Georges Hainl fait justement ce qu'il devrait éviter, et ne fait pas ce qu'il devrait faire... Pourquoi, par exemple, vis-à-vis de pareils artistes, cette affectation de marquer toutes les subdivisions de la mesure? Et pourquoi se dispenser, avant chaque morceau, de donner l'indication du mouvement, ce à quoi Habeneck ne manquait jamais, et ce qui produisait ces magnifiques attaques qui faisaient l'admiration de tout le monde? M. G. Hainl devrait ne pas oublier qu'il a l'honneur de commander à des maîtres qui connaissent cette musique mieux que lui et qui en possèdent mieux que lui les traditions. Ce n'est pas pendant son

long séjour à Lyon qu'il a pu les acquérir. Ce qui est hors de doute, c'est que les morceaux de Beethoven et autres qui étaient le plus goûtés du public, ne produisent plus leur effet. S'ils sont applaudis, c'est par pure habitude. Les morceaux qui étaient en possession des honneurs du *bis* ne sont plus redemandés. Beethoven n'est plus que l'ombre de lui-même! Comment! avec un pareil orchestre! Mais si, par fortune, un jour le chef d'orchestre venait à manquer et qu'il fût représenté par le pupitre seul, la symphonie n'en marcherait pas moins et serait couverte d'applaudissemens. Que M. Hainl en fasse l'expérience. Nous terminerons en disant que si M. Perrin a *découvert* à Lyon M. George Hainl comme chef d'orchestre de l'Opéra, MM. les membres de la Société des Concerts pourraient bien *découvrir* quelque part un chef d'orchestre qui remplacerait avantageusement M. Georges Hainl.

Toujours même affluence aux beaux concerts populaires de M. Padeloup. Dans une des dernières séances, M. Sighicelli a exécuté avec un grand talent et beaucoup de finesse et d'élégance le concerto en *si* mineur de Viotti.

Les frères Afred et Henri Holmes, deux grands violonistes anglais, ont ouvert, dans la salle Herz, la saison de musique de chambre par une brillante soirée où ils ont exécuté le beau quatuor en *si* bémol de Ernst, un excellent quintette de la composition de Henri Holmes, la chaconne de Bach, un morceau de Tartini et un duo pour deux violons, de Spohr. Il faut pourtant que le public français se décide à faire bon accueil à ces deux admirables virtuoses, que Spohr a recommandés comme les plus habiles interprètes de sa musique.

La séance de M. et M^{me} Langhans avait réuni un auditoire d'élite dans la salle de M. Ch. Lebouc. M^{me} Langhans a joué sur le piano des études de sa composition et M. Langhans nous a fait connaître l'excellent quatuor qui a été couronné au concours de *la Società del quartetto* de Florence. On assure que cette circonstance a déterminé le couple allemand à aller se fixer à Florence. Cette résolution est d'autant plus probable, que Florence étant érigée en capitale du royaume d'Italie, la musique instrumentale va y prendre un nouvel et brillant essor, et que M et M^{me} Langhans possèdent tout ce qu'il faut pour contribuer à ce beau mouvement.

JOURNAL DES DÉBATS, 23 décembre 1864, pp. 1-2.

Journal Title: JOURNAL DES DÉBATS

Journal Subtitle: None

Day of Week: vendredi

Calendar Date: 23 DÉCEMBRE 1864

Printed Date Correct: Yes

Pagination: 1 à 2

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

Subtitle of Article: THÉÂTRE-LYRIQUE: Reprise de *Mireille*. – Premières représentations de *Bégaïemens d'amour* et du *Cousin Babylas*. – OPÉRA: Reprise de *Moïse*. – Première séance extraordinaire de la Société des concerts. – Les frères Holmes. – M. et M^{me} Langhans.

Signature: J. D'ORTIGUE

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: None