

Verdi n'est pas seulement un musicien éminent, c'est aussi un grand patriote ; l'Italie ne l'oubliera jamais. Les peuples ont leur instinct qui les amène à reconnaître, à proclamer l'homme d'une situation, cet instinct vaut mieux que toute la science. Depuis trente ans, Verdi n'a cessé de représenter l'Italie remuante et guerrière ; il est et restera l'artiste de la revendication, comme Bellini fut jadis le chantre inconscient et // 942 // douloureux d'une période de servitude. Quand Rossini disait de lui : « Verdi est un musicien qui porte un casque, » l'auteur de *Guillaume Tell* faisait mieux qu'un mot d'esprit, il disait une vérité. La révolution avait choisi son prince, elle avait inscrit sur son drapeau : « Victor-Emmanuel, roi d'Italie! » Et par je ne sais quelle mystérieuse combinaison du destin, il se trouva que les premières lettres de ce cri de guerre formaient, en se rapprochant, le nom de Verdi. Il y avait donc entre le musicien et son monarque communauté préexistante de vocation, et, sans voir comme les anciens la main des dieux partout, encore est-il permis de relever certains traits de nature à frapper les imaginations d'un peuple du midi, et qui les ont en effet bien frappées, puisqu'aux jours du soulèvement national le nom d'un compositeur d'opéras prit tout à coup un caractère symbolique, et, flamboyant sur tous les murs, signifia la délivrance de la patrie. Quelle âme intelligente, — aux accens de *Nabucco* et des *Lombardi* [*I Lombardi alla prima crociata*], — ne s'est émue d'un sentiment qui vous entraîne au-delà du sujet de la pièce? Qui n'a saisi la note d'airain, stridente, altière, implacable, dans cette musique dont il est plus facile de chercher à ridiculiser le style que d'imiter le tempérament viril? Verdi fut ainsi le collaborateur de Cavour et de Victor-Emmanuel. A cette même cause de l'indépendance nationale, l'auteur des *Promessi Sposi* avait, lui aussi, dévoué son génie et les tendances de la vie la plus pure et la plus laborieuse, et c'est à la mémoire de Manzoni, à la gloire du compatriote et de l'ami, que Verdi consacre aujourd'hui cette messe de *Requiem* [*Messa da Requiem*], œuvre sinon religieuse, du moins inspirée par une pensée toute religieuse.

Musique religieuse, sentiment religieux, ici, gardons-nous d'en douter, va recommencer la fameuse querelle qui date du *Stabat* [*Stabat Mater*] de Rossini. Ne nous y engageons pas ; c'est le pont aux ânes. Le *Christ* de Bonnat manque peut-être un peu de simplicité, d'élévation et de caractère divin, est-ce à dire qu'il ne faut tenir compte à cette peinture ni de son puissant modelé, ni de l'effort vigoureux qu'elle se donne pour sortir de la vulgarité courante? Souvenons-nous que nous vivons dans une époque de publicité à outrance, et que l'artiste, quel qu'il soit, ne produit que selon les conditions de son temps. C'est pour l'exposition que les peintres d'aujourd'hui font leurs tableaux d'église, et pour la salle de concert ou le théâtre que les musiciens composent leurs messes ; tout cela, c'est peut-être du vandalisme, mais qu'y faire et que sert d'user sa rhétorique à déclamer contre des choses auxquelles on ne peut rien changer? Vous reprochez à mon *Christ* son réalisme, à ma partition son caractère dramatique ; mais ce sentiment religieux que vous m'accusez, moi peintre, moi musicien, de ne point avoir, vous critiques qui parlez tant, le possédez-vous à dose quelconque? Savez-vous seulement ce que c'est? Que le siècle commence donc par croire en Dieu, et tous les arts s'inspireront aussitôt de sa // 943 // foi ; jusqu'alors ayons au moins cette pudeur de ne pas venir assiéger de nos misérables protestations et de nos sottises le musicien ou le peintre qui, dans un milieu d'universelle indifférence, ne prend conseil que de son tempérament pour traiter un sujet de sainteté. L'art religieux vit surtout de l'atmosphère ambiante du siècle qu'il décore et qu'il éternise. Il est un, harmonique : architecture, musique, peinture, tout se tient. Qui veut connaître et comprendre le Giotto, le Pérugin, Raphaël, fra Angelico, doit aller à Rome, à Parme, à Florence, à Pérouse, à Mantoue, à Sienne : on n'entend Palestrina et Allegri que dans la chapelle Sixtine. Il semble que cette musique-là fasse partie intégrante du monument et pas plus que les fresques ne pourrait en être détachée. Or les fresques ne voyagent pas, ne déménagent pas ; ce qui voyage et

déménagement, c'est notre art d'aujourd'hui. Cosmopolite, sceptique en même temps que pourvu de facultés d'exécution incomparables, celui-là s'accommode aussitôt de l'emplacement qu'on lui offre, le dôme de Milan comme la salle de l'Opéra-Comique, tout lui est bon. Les anciens maîtres, avant de peindre un tableau, s'informaient de la destination ; autre chose était pour eux de peindre pour la galerie princière d'un palais ou de peindre pour le réfectoire d'un couvent. Nous autres, l'exposition seule nous préoccupe, disons mieux, les expositions, car nous savons que notre œuvre, après avoir diverti la grande ville intelligente, ira poursuivre sa fortune dans toutes les capitales de l'Europe et du Nouveau-Monde, — et c'est à cet art qu'on vient demander du recueillement. Demandez-lui de la couleur, de l'intérêt, de la curiosité, du drame et du spectacle, et s'il a de quoi vous répondre, il aura bien mérité de la vie moderne.

L'idée qu'on se fait parmi nous du sentiment religieux est quelque chose de si indéfini, de si vague, qu'il n'y a point à la discuter sérieusement. Les uns le placent dans la *fugue* ; mais pour la majorité il réside dans l'absence de coloris, de mouvement et d'originalité. A ce compte, la messe de Verdi serait l'œuvre d'un fier hérétique, car la chaleur vitale y circule à pleines effluves, et l'intérêt, l'émotion qui vous prennent, vous *empoignent* dès les premières mesures, ne vous lâchent plus jusqu'à la fin.

Je ne sais si c'est mal, tout cela, mais c'est beau!

L'inspiration jaillit par éclairs pressés et fulgurans, et le style se comporte comme il sied à quelqu'un qui se respecte et prétend à bon droit être respecté. Cette musique-là parle la langue de son temps, les sonorités, les modulations y sont à toute puissance, et la fugue du *Sanctus* non moins que la fugue finale du *Libera* désarmeraient Cherubini lui-même, *monsieur Cherubini*, comme disent en ôtant leur chapeau les fidèles du Conservatoire! C'était bon jadis de s'égayer à propos du style des *Lombardi* [*I Lombardi alla prima crociata*] et du *Trovatore* ; mais depuis *Don Carlos* la plaisanterie avait beaucoup perdu, et ceux qui chercheraient à la réchauffer maintenant n'auraient // 944 // guère les rieurs de leur côté. Ne vous attendez ni à des cavatines, ni à des phrases concertantes comme dans la messe de Rossini ; rien non plus de ces larges plans à la Hændel [Handel], le maître suit le texte, le traduit mot à mot, syllabe par syllabe, bien plutôt qu'il ne le commente ; les morts lui dictent leur prose, et il écrit sa musique sous leur inspiration. Cela vous rappelle par instans le tableau du musée espagnol où saint Bonaventure, sorti de sa tombe, achève dans le trépas la page commencée pendant sa vie. Chaque note est une parole du texte, et vous avez ainsi des effets d'un *rendu* surprenant ; les voix des solistes ne se montrent à l'avant-scène que par rapides échappées, la plupart du temps vous les entendez gémir, implorer, se débattre au sein du formidable ensemble. Au *pianissimo* en la mineur du début, sépulcral, effrayant de mystérieux solennel, d'horreur funèbre, s'enchaîne l'ineffable lamentation d'un *Kyrie eleison* récité par le quatuor vocal, et qui se termine avec le chœur ; puis éclate le *Dies iræ*, vertigineux dans sa désolation, enlevé à la Michel-Ange, vous diriez le *Jugement dernier* de la Sixtine s'animant et remplissant les airs de sa furie et de sa plainte. Dans le *Recordare*, les deux voix de la Waldmann et de la Stolz se posent devant nous pour la première fois, et quels accens! quels timbres, quel sentiment! Aucun appareil théâtral, point de décor, de mise en scène, point de gestes, l'art seul et son expression : c'est sublime. Quant à la Stolz, la phrase du *Libera* vous la livre tout entière, âme et voix. A cet organe d'une vibration saisissante qui s'enflamme et part comme un cheval de sang, vole à l'obstacle si escarpé qu'il soit, puis soudain s'arrête ferme, imperturbable, à ce soprano frémissant, indomptable, capable des alternatives les plus extrêmes, et qui de l'explosion en un clin d'œil passe à la douceur, à ce soprano merveilleux rendez le

geste, le théâtre, et vous verrez quelle dona Anna [donna Anna], quelle Valentine! Ah! si Meyerbeer vivait encore, comme nous l'applaudirions bientôt à l'Opéra, cette Teresa Stolz, et comme il faudrait que la Waldmann l'y suivît au plus vite!

Deux sentimens dominant dans la messe [*Messa da Requiem*] de Verdi, l'épouvante et l'imploration. Impossible d'ailleurs de méditer sur la légende catholique qu'il s'agissait de mettre en musique sans être remué par ces deux voix grondantes et suppliantes au fond de ces versets et de cette prose incomparables. Mozart lui-même a fait de ces deux sentimens la note dominante de son *Requiem*, et Verdi doit avoir à cette occasion beaucoup lu Mozart. Je trouve en germe, dans l'œuvre du maître des maîtres, tel effet dont le musicien moderne s'est emparé en le développant, comme c'était son droit : le *Tuba mirum* par exemple, qui, proposé par un seul trombone dans l'œuvre de Mozart, deviendra dans la messe de Verdi ce prodigieux appel des cuivres. — La tempête du jour annoncée par les prophéties tonne et mugit à plein choral, à plein orchestre ; soudain l'ouragan s'arrête, tout se mit, et du milieu de ce silence plus terrible encore que l'exploration universelle à laquelle il succède retentissent les // 945 // trompettes du jugement. — Cette phrase, qui semble projeter sa vibration du fond des abîmes de l'espace, vous arrive mystérieuse, étrange, irrésolue ; les anges, des quatre coins de l'horizon, s'appellent, se répondent, les trompettes s'avancent, recrutant les cors et les trombones ; cette vision a quelque chose d'effroyable, ces sonneries sortent de l'Apocalypse ; pourquoi faut-il que le maître me gâte cet effet en ramenant quelques mesures plus loin une fanfare dont le réalisme trop militaire détonne en un pareil moment? Du reste, on ne peut qu'admirer la singulière habileté avec laquelle les cuivres sont maniés, à deux reprises ils occupent l'intérêt dans cette magnifique symphonie colorée comme un Delacroix. Employés d'abord, ainsi que nous venons de le dire, vous les retrouverez dans le *Libera* lugubres, sourds, voilés, et servant de pédale aux ravissantes harmonies d'une plainte dont le *Lacrymosa* de Mozart et l'*andante* de la sonate *Clair de lune* nous offriraient seuls l'équivalent. Et c'est devant de tels sanglots qu'on ose venir contester l'émotion d'un maître! Comment donc s'y prenait ce philosophe de l'antiquité pour prouver le mouvement? Il marchait. Voilà un musicien qui, pour nous prouver qu'il est ému, n'a rien trouvé de mieux que de pleurer ; je plains ceux qu'une semblable émotion n'entraîne pas, et qui, au lieu de s'agenouiller devant cet *offertoire* et cet *Agnus Dei* adorable, continuent à ricaner en vous citant un passage où Verdi se sera souvenu un peu trop du théâtre.

On vous dit : Cette religion, cette compassion, ces larmes-là, sont humaines. Eh bien! après? Est-ce l'humanité, oui ou non, qui est en cause? Relisez donc une bonne fois les psaumes, allez au fond de cette *prose* gémissante et menaçante, et vous verrez qu'il n'y est question que de nos angoisses et de nos épouvantemens. Le sublime religieux en pareil cas n'est et ne saurait être jamais que le sublime humain : *Rex tremendæ majestatis!* Aux pieds de ce juge implacable des Écritures, l'humanité terrifiée implore, supplie ; cet hymne d'invocation à sa miséricorde, ce cri de suprême pitié, d'où sortira-t-il, sinon du plus profond de nos entrailles? Et, puisqu'il s'agissait de résumer le sujet dans une œuvre épique, quel artiste l'idée religieuse ainsi comprise pouvait-elle trouver parmi les vivans, quel interprète plus convaincu que ce grand musicien qui en même temps est un homme?

Parlons maintenant des chanteurs ; il sont quatre : un ténor de vigoureuse complexion, M. Capponi, assez mal en train du reste et dont l'émission est gutturale, une basse robuste, M. Maini, un mezzo-soprano, la Waldmann, et, planant sur le groupe d'un vol superbe, Teresa Stolz, le soprano. Enfin nous avons entendu de vraies voix, des voix qui sont des voix, et non plus des glapissimens, des bêlemens et des enrouemens perpétuels. Cette Maria Waldmann, quel mezzo-soprano! ductile,

onctueux, caressant avec ses cordes pathétiques du médium et ses belles // 946 // notes graves qui vous magnétisent, — et la Teresa Stolz! dès la première vibration, le charme était produit : un timbre, une solidité, que rien n'effraie ; vous l'écoutez monter, se perdre au suraigu, et vous restez tranquille à votre place, car vous savez d'avance que, si haut que le son aille se percher, elle l'y maintiendra vigoureusement en équilibre. De plus cette voix si passionnée, si chaude, d'un essor flamboyant, vous l'entendrez soupirer d'ineffable douleur dans le solo du *Libera*, et cette fois, après avoir admiré la splendeur de l'organe, vous applaudirez la grande artiste qui sait ainsi modérer, étouffer sa flamme. Nous a-t-on assez répété qu'il n'y avait plus de voix en Italie! Comment se laisser bernier davantage par ces médians propos de l'incurie et de l'avarice? Milan n'est pourtant point la Chine, et le public parisien aurait, ce semble, quelque intérêt à connaître un peu ce qui s'y passe ; mais les directeurs de nos grandes scènes préfèrent ne nous en rien dire, et nous conserver dans un état d'obscurantisme dont s'accommode au mieux leur régime d'administration. Il a fallu cette circonstance extraordinaire d'une messe de Verdi pour nous faire assister l'été, en plein midi, à l'apparition de ces deux étoiles ; aujourd'hui que le public vient d'être enfin, et comme par hasard, mis au fait, aujourd'hui qu'il a entendu, applaudi, et qu'on craint qu'il ne se fâche, on lui dit : « Cette Waldmann, cette Stolz, nous avons voulu vous les donner cet hiver, mais d'autres engagements qui les liaient d'avance ont rendu nos efforts inutiles. » Comme si le public en était encore à se payer de semblables raisons, comme si nous ne savions pas que ce que veut un directeur prodigue et déterminé, une cantatrice le veut toujours. D'ailleurs il n'y avait pas que la Stolz et la Waldmann, il y avait aussi la Fricci [Frietsche] ; sans doute aussi que celle-là des engagements antérieurs l'attachaient au rivage, car son nom n'a pas même été prononcé. Que le public se tienne donc pour averti, et rendons à Verdi le double hommage de reconnaissance que nous lui devons et pour avoir écrit un chef-d'œuvre, et pour nous avoir appris que les belles voix sont encore de ce monde.

Le Théâtre-Italien aura décidément fait cette année une campagne ridicule, et la plaisanterie aurait pu tourner au désastre, si l'Opéra, qui cherchait où se loger, ne fût venu en aide à l'entreprise, et n'eût apporté, comme on dit, de l'eau au moulin. Qui jamais se serait imaginé qu'un homme, réputé fort habile et passé maître dans l'art de jongler avec toutes les étoiles du firmament, n'arrivait là que pour restaurer le vieux programme de l'administration Bagier? Toujours la déception du fameux dîner de Boileau ; la Patti nous a manqué et la Nilsson aussi, mais en revanche nous avons eu, s'il vous plaît, M^{lle} de Bellocca, *la Bellocca!* En l'honneur de cette illustration de commande, toutes les voix de la renommée ont donné d'un accord des plus vigoureux ; puis ce bel enthousiasme, que rien ne justifiait, a peu à peu diminué, et finalement tout ce bruit s'en est allé comme il était venu. Singulière histoire que // 947 // celle de ces succès où la loyauté fait défaut ; chaque matin, les journaux vous racontent l'avènement d'un nouvel astre, les grands souvenirs du théâtre et les plus glorieux noms sont mis en avant à cette occasion : dans la Rosine [Rosina] du *Barbier* [*Barbiere di Siviglia*], c'est une Sontag [Sonntag], et dans l'Arsace de la *Semiramide* c'est quelque chose entre la Pisoni et la Malibran, si l'on s'en rapporte aux anciens habitués de la maison que naturellement on évoque pour la circonstance. Ainsi alléché, vous voulez en avoir le cœur net, et vous vous trouvez en présence d'une agréable pensionnaire douée d'une jolie voix et se débattant contre les difficultés d'un rôle qui l'écrase. A ce spectacle, déjà pénible, vient s'en joindre un autre plus attristant, je veux parler de ces bancs de l'orchestre déserts, de ces loges vides ou mal habitées, de ces applaudissemens qui sonnent creux et de toute cette nauséabonde pacotille de couronnes et de bouquets dont la scène se jonche à point nommé. A vous en fier aux bruits du dehors, chaque soirée est un nouveau triomphe pour la cantatrice, un bénéfice énorme pour l'administration, et quand arrive la fin de la

saison, il se produit ce phénomène étrange, que toutes ces représentations de plus en plus splendides, toutes ces victoires préconisées à miracle, n'ont amené que la défaite. C'est qu'en dernière analyse la publicité, à elle seule, ne peut rien, si le talent, le vrai talent, n'est derrière elle pour l'appuyer de ses efforts : la publicité ne sert qu'à dire aux gens qui passent : Il y a là quelqu'un, prenez-y garde. La publicité ressemble au chant du coq : *evocat auroram* ; mais quand elle a chanté trois fois, il faut absolument que le jour se lève. Le 9 juillet 1838, Rachel jouait *Andromaque* devant une recette de 373 francs ; le 6 octobre de la même année, *Andromaque* avec Rachel faisait 6,296 francs. Entre temps, les journaux avaient parlé, oui sans doute, mais la grande actrice s'était montrée au niveau, sinon au-dessus de leurs éloges. Pour M^{lle} Bellocca aussi, la presse a parlé, elle a même énormément parlé ; mais cette fois les recettes n'ont pas monté, bien au contraire. Souhaitons que cette fâcheuse expérience ne se renouvelle pas l'hiver prochain. Le Théâtre-Italien n'a plus de raison d'être parmi nous ; d'utilité au point de vue de l'art, il ne nous en offre aucune ; presque tous les grands chanteurs d'aujourd'hui sont cosmopolites, et quant à ce vieux fonds de répertoire, fatigué, fané, hors d'usage, il serait temps de le soustraire aux ricanemens des générations préoccupées d'autres tendances qui, elles aussi, deviendront caduques à leur tour, ni plus ni moins que le *cantabile fiorito* et la *cabaletta con perticchino*, car c'est la loi des choses d'ici-bas que la nouveauté qui nous passionne dans le présent devienne infailliblement le rococo de l'avenir.

N'importe, la mélodie continue et la mélopée sont à la mode, profitons-en pendant qu'elles réussissent. L'art ne s'arrête pas, il évolue, il cherche ; que ses fouilles amènent une découverte, en voilà pour un demi-siècle de travaux et de rénovation. L'heure où nous sommes est // 948 // une heure de critique, la théorie règne et gouverne. Tous nos efforts se concentrent sur le côté *spécifique* ; nous creusons la technique et lui demandons le mot de l'avenir : de là cet immense attrait de la musique instrumentale, ce délire symphonique dont semblent possédées les générations nouvelles. Quelle animation autour des salles de concert ! Là seulement s'engagent désormais les discussions, souffle la vie, tandis qu'au théâtre tout est stérile. Nous venons de voir comment finissent les *Italiens*, l'Opéra ne subsiste que par son répertoire, et l'Opéra-Comique ne sait lui-même où il en est. Plus de genre, plus de troupe, un public qui de jour en jour se désagrège. On dit : Le directeur fait fausse voie, on se plaint de son humeur volontaire et capricante, et cependant ce directeur n'est point un homme incapable ni malintentionné, mais que peuvent les meilleures intentions contre la force d'une situation ? Cette crise que l'Opéra-Comique traverse, le directeur ne l'a point provoquée, il la subit. Je ne nie pas que les moyens employés pour déjouer la mauvaise fortune n'aient leurs inconvéniens ; les honnêtes gens éprouvent un certain embarras à voir ainsi la musique sacrée apparaître soudain sur la scène du *Pré aux Clercs* et de *Monsieur Pantalon* [*Bonsoir, Monsieur Pantalon!*]. Et quelle musique ? une messe de *Requiem*, un oratorio où Jésus-Christ en personne concerte pittoresquement avec la Madeleine. Insensiblement la mise en scène s'accroît, espérons qu'au prochain carême on nous donnera les décors et les costumes, et si l'on veut avoir un avant-goût du beau spectacle que cela nous promet, il suffit de regarder certaine estampe affichée à la vitrine de tous les marchands de musique et représentant le ténor Jésus, qui, sous les traits d'un jeune Arabe de Belleville, a l'air de vendre des dattes à Marie-Madeleine déguisée en aimée des Folies-Bergères. Impossible de rien se figurer de plus réjouissant que cette image ; comme signe du temps, c'est impayable. Soyons sérieux ; l'Opéra-Comique déserte peu à peu ses anciens pénates ; l'agréable genre qui fit la joie de nos jeunes années n'a certes pas la moindre envie de quitter ce monde ; nous l'aimons toujours, mais ne le cherchons plus à la même adresse. Cet assemblage de dialogue et de musique, ces chansonnettes et ces airs dansans, tout ce vaudevillisme amusant, spirituel et drôle jusque dans sa sensiblerie, que jadis nous goûtions à Favart, où des

artistes tels que Roger, Couderc, Faure, Caroline Lefebvre, nous le donnaient en pleine saveur d'élégance, il nous plaît aujourd'hui d'aller le demander aux scènes secondaires. Plus c'est trivial, frelaté, dégradé, plus cela nous enchante ; la même ineptie musicale qui passerait inaperçue, si elle était proprement et simplement jouée sur un théâtre de genre par un orchestre et des chanteurs qui se respectent, va suffire à notre enthousiasme de plusieurs années, pour peu qu'elle ait à nous offrir un joli assortiment de crin crins et de voix éraillées. On ne discute pas avec le public : qu'il bâille à Molière, disgracie Mozart et proclame un chef-d'œuvre *la Fille de Madame Angot*, il en est // 949 // le maître et ne doit de comptes à personne. Le public a pour lui le droit du plus fort, que dis-je ? il a bien mieux, il a le vrai, le légitime droit, le droit de l'acheteur sur la marchandise qu'il paie et dont il dispose à son gré, libre de manifester son opinion à tout venant. C'est pourtant une vérité à reconnaître que le public pourrait bien n'avoir pas toujours raison ; mais, s'il n'en veut absolument point convenir, le diable et la critique y perdront leur latin. Le Théâtre-Lyrique ayant cessé d'exister, l'Opéra-Comique élargit son cadre et lui succède ; étant données les tendances musicales modernes, une pareille transformation est dans l'ordre et se laissait pressentir de loin.

Vous souvient-il de la première représentation de *l'Étoile du Nord* et du foudroyant effet de ce finale qui termine le second acte ? « C'est fort beau, nous disait un soir M. Auber, mais ne trouvez-vous pas que cela fait un peu éclater la salle ? » Vint ensuite *le Pardon de Ploermel* [*Le Pardon de Ploërmel*], et si ces deux coups de maître ne suscitèrent pas immédiatement les grandes tentatives, du moins il en résulta quelque discrédit pour le genre, qui, n'ayant depuis plus rencontré qu'un vrai succès, commença sitôt après le *Premier jour de bonheur* d'émigrer petit à petit vers les scènes secondaires. Encore peu d'années, et il y sera définitivement installé ; l'Opéra-Comique pendant ce temps aura de son côté fait maison neuve ; l'influence de M. Gounod, déjà très marquée à l'heure actuelle, s'y sera complètement substituée à la tradition des Grétry, des Nicolo [Nicolò], des Boïeldieu [Boieldieu], que subissaient encore les Hérold et les Auber, et puisque le train du discours me ramène aujourd'hui à l'auteur de *Mireille*, qu'il me soit permis de tirer au clair la situation.

Bon nombre d'excellens esprits m'en ont voulu de mes idées sur la partition de *Faust* ; il va sans dire que je ne rétracte pas un mot, ce qui ne m'empêche nullement de reconnaître l'importance du rôle que le maître a pu jouer dans le mouvement musical de ces dernières années. M. Gounod est un de ces délicats, un de ces curieux qui font le charme des périodes de transition, et son art me représente assez ce que l'art d'un Gérôme ou d'un Cabanel est dans la peinture du moment. Venu au lendemain des grands jours de Rossini et de Meyerbeer, il comprit qu'il fallait laisser reposer la couleur et chercher ses effets dans la demi-teinte ; le siècle avait donné tous ses génies, l'ère des Titans était close, la parole appartenait au talent, à l'esprit, à l'ingéniosité. Il s'agissait non plus d'émerveiller un monde saturé de chefs-d'œuvre, mais simplement de l'intéresser, de l'occuper en préparant l'avenir, et cet emploi de précurseur, personne plus que M. Gounod n'avait les qualités pour le remplir. Tout l'y appelait : son parfait sentiment de la situation, son talent d'écrivain et son étonnante mémoire, où sont emmagasinées toutes les productions de l'art musical, — les plus illustres comme les plus obscures, — trésor de réserve qu'une dextérité imperturbable le met à même d'utiliser à son profit et sans plagiat. La consommation nous menace, il fallait // 950 // se régénérer sous peine de périr ; mais cette régénération, où la trouver ? Dans le style, éternel réservoir des forces vives et naturantes. La partition de *Faust* n'est à mon sens que la démonstration de cette vérité, et par là seulement elle a prévalu. Au point de vue dramatique, l'œuvre ne soutient pas la discussion : comparé au théâtre de Meyerbeer, ce théâtre est de l'art enfantin ; mais remarquez un peu, s'il vous plaît, quelle langue parle ce méchant

drame, suivez cette mélodie du troisième acte, où se mêlent en nuances exquises les tons les plus divers de la palette. C'est de la symphonie, j'en conviens, mais quelle main savante et discrète! Je sais tout ce qu'il y a de maniérisme dans cet art, je fais aussi la part des réminiscences, il n'importe, ce *Campo-Santo* m'attire parce qu'il est peuplé; comme dans ces visions chimériques, où foisonnent les héros et les walkyries, je retrouve, je vois flotter les spectres de toutes les idées, les ombres de tous les grands chefs reconnus ou discutés: voici Meyerbeer, Hérold, Spohr, Richard Wagner, et jusqu'à ce nostalgique Chopin, dont nul encore n'avait songé à réveiller la note endolorie. — Réductions tant qu'on voudra, ces réductions-là ménagent une transition, elles accoutument, charment et circonviennent le public, que les trop brusques secousses déconcertent, et servent au progrès d'une réforme bien autrement que les harangues tapageuses des sectaires. En ce sens, M. Gounod a tiré du *wagnerisme* tout ce qu'il avait de bon à nous donner, et j'étonnerai peut-être certains groupes en leur apprenant que, même sur le terrain de la mélodie continue, le chercheur délicat, le styliste convaincu est allé plus loin que le fameux oracle de Bayreuth (1).

Pourquoi dès lors l'Opéra-Comique n'appartiendrait-il pas à M. Gounod comme il appartint jadis à M. Auber? Chaque auteur de renom, par le temps qui court, a son théâtre. Alexandre Dumas fils règne au Gymnase, M. Sardou dispose seul de la scène du Vaudeville. Rien n'empêche que la salle Favart ne se mette à son tour sous l'invocation de M. Gounod. L'ancien répertoire veut être remisé, *Joconde* ne fait plus d'argent, le *Pré aux Clercs*, *Zampa*, la *Dame Blanche*, montrent la corde. Derrière M. Gounod et Verdi, il n'y a plus à compter que sur les jeunes, car parler de M. Thomas serait encore parler de M. Gounod, l'auteur d'*Hamlet*, comme on l'appelle quand on ne l'appelle pas « le chef de l'école française, » ayant passé sa vie à subir toutes les influences dominantes: influence d'Auber dans *Mina*, d'Hérold et de Weber dans *le Songe d'une Nuit d'été*, de Donizetti dans *le Caïd*, et de M. Gounod dans *Mignon*.

Un livre d'enseignement a rarement la bonne fortune de réussir d'emblée, surtout lorsqu'il s'adresse à des lecteurs à demi informés, et qui, sous prétexte qu'ils sont des professeurs ou des artistes, croiraient déchoir en ouvrant jamais une grammaire. J'ignore si les découvertes // 951 // que vient de faire l'auteur du *Traité de l'Expression musicale* (1), et qu'il expose avec une irrésistible clarté de discussion, triompheront aisément du mauvais vouloir, des gens trop instruits pour consentir à prêter l'oreille aux leçons d'une théorie complètement nouvelle; mais ce que je puis affirmer, c'est que l'homme qui, après vingt ans d'application, d'étude et d'expérience, a produit l'ouvrage que je recommande ici, n'est certes pas un praticien ordinaire. « Tout est excellent dans ce livre, parce que tout y est mathématiquement vrai, » nous disait naguère le chef d'un conservatoire fort en crédit à cette heure et qui malheureusement n'est pas le nôtre, un de ces princes de l'érudition sur l'autorité desquels on aime toujours à s'appuyer. Le public confond souvent le sens des mots. A force de les entendre mal appliquer, il finit par adopter l'acception vulgaire et n'en peut comprendre d'autre. Expression, pour la foule, veut dire quelque chose qui relève de l'imagination, de la fantaisie même, quelque chose d'excentrique et d'indépendant de toute règle. Or l'expression est au contraire ce qu'il y a de plus obligé, de moins libre. Ce qui est exprimé a besoin d'être, ce qui existe, c'est l'impression une fois produite. La moitié de ce qu'on appelle génie dépend de

(1) [p. 950] Voir dans la deuxième messe chorale de Gounod ce rythme qui se termine sur un accord étranger à la note finale.

(1) [p. 951] *Traité de l'Expression musicale*, — accens, nuances et mouvemens dans la musique vocale et instrumentale, par Mathis Lussy; Paris, Heugel.

l'attention de l'âme, et si vous cherchez bien, vous trouverez le secret de tant d'interprétations absolument fausses dans l'inattention de l'âme qui n'est point frappée et ne reçoit pas d'impression. Faites qu'un coup porte, vous en aurez aussitôt l'écho ; il y a d'abord impression produite par certaines notes ou par certains groupes de notes, puis expression, c'est-à-dire traduction, manifestation des impressions reçues. M. Lussy, dans son enseignement, va droit à ce qui doit être senti, bien convaincu que dès lors la traduction sera juste, car un des non-sens les plus curieux de notre langage familier consiste à dire de quelqu'un qu'il *sent faux*. On peut ne rien sentir, la chose n'arrive que trop fréquemment ; mais dès que vous sentez, vous sentez juste. L'esprit peut se tromper, comprendre à faux, mais si l'on a pu sentir, la manifestation extérieure de l'impression reçue sera infailliblement juste. Diriger l'attention de notre âme sur les impressions musicales qu'elle doit subir, prouver combien partout la loi est inévitable, combien elle est *une*, le système de M. Lussy n'a point d'autre but. C'est la première fois qu'à ma connaissance on a démontré l'inséparabilité de l'expression et de la mesure : science des valeurs, secret de toute interprétation équilibrée et juste. Impossible d'échapper à cette loi, soit par la beauté de l'organe, la difficulté vaincue ou le diable au corps.

Selon l'auteur, toutes les impressions que l'artiste perçoit et qu'il exprime sont provoquées par des irrégularités dans la contexture musicale, et voici la manière dont ces irrégularités affectent le sentiment. La musi- // 952 // -que moderne, basée sur la tonalité (dans son double mode majeur et mineur), la mesure et le rythme, s'impose à nous par un triple besoin d'attraction, de régularité et de symétrie, et si prompt et en même temps si routinière est la logique du sentiment auquel nous sommes assujettis, qu'à peine avons-nous perçu un groupe de sons, nous préjugeons et désirons la succession d'un groupe analogue ; en d'autres termes, dès que l'oreille a perçu le premier rythme d'un air, elle préjuge et désire un rythme pareil, dans le même ton, le même mode et avec la même disposition des notes. Donc chaque fois que se présentent une ou plusieurs notes étrangères à la gamme ou au mode figurant au commencement d'un air, — notes par conséquent de nature soit à déplacer la tonique, soit à changer le mode, soit à retarder le repos final et communiquer à l'oreille d'autres désirs, d'autres attractions, — chaque fois que se présentent des notes inattendues, insolites, qui rompent la régularité des accens métriques ou nuisent à la symétrie du dessin rythmique initial, il faut pour ainsi dire les imposer au sentiment étonné, heurté, désorienté. Notre premier mouvement nous porte à regarder ces notes comme fausses, puis, voyant qu'elles répondent aux lois de la tonalité, de la modalité, de la mesure et du rythme, et qu'elles tendent seulement à former une nouvelle gamme, un nouveau dessin rythmique, nous faisons un effort pour les accepter, et c'est alors que le virtuose manifeste ses impressions par une sonorité plus intense, une plus grande animation, bientôt suivies d'épuisement et de langueur.

L'expression musicale n'est donc que la manifestation des impressions que les notes irrégulières, *destructives* du ton, du mode, de la mesure et du rythme, produisent sur le sentiment. Les grands artistes ayant en eux l'observation spontanée des lois de la nature, je doute que cette grammaire de l'expression en augmente beaucoup le nombre ; mais la masse des exécutans ordinaires doit nécessairement tirer d'immenses avantages d'un tel enseignement, destiné à substituer les principes rationnels, la règle et la théorie, à l'observation empirique. D'ailleurs les grands artistes naissent d'eux-mêmes, inutile de leur préparer la voie ; « à celui-là qui s'en occupe le moins, dit Goethe, et qui n'y pense seulement pas, à celui-là tout est donné, tout va ! » Ce qui n'empêche pas que la raison ne vienne fort sagement à son heure pour expliquer et codifier les mystérieuses révélations que les grands inspirés tiennent de Dieu. Aux natures exceptionnelles le don, aux esprits ordinaires le

travail, la faculté de s'approprier par l'étude ce que M. Lussy appelle « la divine intuition qui saisit les irrégularités tonales, modales, métriques et rythmiques, » *principium et fons* de la langue musicale.

Un musicien qui déjà compte dans la pléiade des jeunes et qui pourra bien trancher du maître lorsque la scène s'ouvrira pour lui, le marquis d'Ivry, vient d'écrire deux nouveaux morceaux. L'un, intitulé *l'Hymne français*, a été exécuté dans une cérémonie à Notre-Dame par la bande // 953 // militaire de Paulus et fait en ce moment partie des concerts Besselièvre aux Champs-Élysées, c'est un chant large, tout d'une venue et fort belle, qui, par sa puissance d'expression à la fois entraînée et calme, rappelle le *Rule Britannia* des Anglais et le *Gott erhalte Franz den Kaiser* des Autrichiens, et tôt ou tard aura sa place dans la liturgie du patriotisme ; l'autre est un cantique à la Vierge :

Regnum Galliaë,
Regnum Mariaë,
Nunquam peribit.

Il semble que cette poésie de Benoît XIV ait mis en verve le compositeur, dont le motif respire un air de fête ; c'est de la musique tout en dehors, vivante, aimable, ensoleillée, et qui d'un coup d'aile vous transporte au pied des Pyrénées parmi ces populations pittoresques qu'enflamme une religion allègre et voyante comme leurs habits, où la note écarlate domine. Du reste ces tons chauds et qui s'enlèvent en vigueur caractérisent au premier chef le talent du marquis d'Ivry. C'est en musique un homme du midi, et le public en jugera lorsqu'il lui sera donné d'assister à la représentation des *Amans de Vérone* [*Amants de Vérone*], et d'entendre cette partition, non point telle qu'elle fut imprimée il y a quelques années, mais telle qu'elle est maintenant que l'auteur l'a mise à son point. Où et quand l'événement se produira, Dieu seul le sait, mais il se produira en dépit des obstacles. Nous avons en France aujourd'hui une jeune école musicale des plus riches en promesses ; quelles mesures prennent les directeurs pour aider à l'avènement de toutes ces forces généreuses, qui, faute d'être encouragées au théâtre, ne se dépensent plus que dans les salles de concert ? L'état cependant fait ce qu'il peut, il paie des subventions, entretient à Rome un collège de lauréats, et par ses soins nous avons pu entendre au Conservatoire, le mois dernier, un oratorio de M. Rabuteau (*le Passage de la Mer-Rouge*), et une suite d'orchestre de M. Lefebvre, ouvrages recommandables à divers titres ; mais toute cette bonne volonté ne fructifiera qu'autant que les directeurs de nos grandes scènes seront vigoureusement ramenés et maintenus dans le droit chemin. La difficulté, c'est d'abord et avant tout qu'on ne veuille rien faire, ensuite qu'avec les nouveaux il faudrait savoir choisir, endosser une responsabilité, chose grave, tandis qu'avec les vieux, les talens *consacrés*, on n'a pas besoin de discerner, on prend tout bonnement ce qu'ils vous apportent, et, s'il y a échec, eux seuls en répondent.

Dans huit ou dix mois d'ici, un an peut-être, la nouvelle salle de l'Opéra ouvrira ses portes. Quelle sera l'œuvre d'inauguration ? D'abord on avait parlé des *Huguenots*, mais il a été remarqué fort à propos que cette partition-là, tout chef-d'œuvre qu'elle est, est d'un Prussien, et qu'en pareil cas une musique de nationalité française vaudrait peut-être mieux. *Jeanne d'Arc* s'offrait d'elle-même, pièce de circonstance s'il en // 954 // fut, il n'en a pas été question, du moins jusqu'à présent. Si *Jeanne d'Arc* n'existait pas, probablement qu'on l'aurait inventée à cette occasion ; mais, comme elle existe, on trouve honnête de reconduire poliment et de la renvoyer aux calendes. Et le *Polyeucte* de M. Gounod que devient-il ? a-t-on seulement fait prendre de ses nouvelles ? Nous n'aurons ni *Jeanne d'Arc*, ni *Polyeucte*. Pourquoi donc alors ne point s'adresser directement aux jeunes ; si l'on craint de trop s'aventurer

avec un seul, pourquoi ne pas les convier tous à la fête? Un intermède dramatique et symphonique où prendraient part M. Bizet, M. Massenet, M. Reyer, M. Léo Delibes, aurait du moins cela de bon de montrer quelles sont les réserves musicales de notre prétendue décadence. Cela serait à la fois habile et national, c'est peut-être la raison pour laquelle on n'en fera rien, et vous verrez qu'on s'en ira chercher pour ouvrir la nouvelle salle quelque vieilleries de M. Thomas, sa *Psyché* par exemple, tombée à l'Opéra-Comique.

Ces abus qui se commettent journellement dans nos théâtres sans être jamais des cas pendables méritent pourtant d'attirer l'attention de la critique, il est temps aussi que l'administration supérieure s'en occupe. L'assemblée, après des discussions rapides et banales où les avocats officieux du *statu quo* n'ont le plus souvent à répondre qu'à des contradicteurs de la force de M. de Lorgeril, — vote les fonds qu'on lui demande, et ces millions, le fruit des entrailles du pays, vont se perdre ensuite sans profit pour l'art et pour les lettres. Tranchons le mot, la surveillance n'est plus suffisamment exercée; sous la restauration, sous le gouvernement de juillet et sous l'empire, il y avait une direction des beaux-arts autorisée et compétente dont les théâtres redoutaient assez la vigilance. Aujourd'hui ce pouvoir-là n'existe plus. Les commissaires sont trop près des coulisses, le ministre est trop loin. Entre le directeur d'un grand théâtre et le ministre, il faut un intermédiaire sérieux et dont l'autorité s'affirme moins encore par son côté administratif que par une certaine position hautement consentie dans les arts et dans les lettres. A Dieu ne plaise que je songe à mettre en doute les aptitudes et les talents du marquis de Chennevières, il me sera cependant accordé d'avancer que sa compétence, fort à sa place lorsqu'il s'agit d'une exposition de peinture, perd beaucoup de son prestige dans une question musicale, dramatique ou littéraire. Même au temps où florissaient les surintendances, les théâtres et le Conservatoire formaient un cercle à part, et c'est seulement au 4 septembre qu'on s'est imaginé de les réunir aux attributions du directeur des musées; or il y a là une incompatibilité criante. Les théâtres et le Conservatoire veulent être surveillés activement; un directeur des musées a d'ailleurs assez à travailler chez lui; qu'il invente son salon des copies, qu'il institue ce fameux prix de l'exposition, objet de tant de controverses parmi les peintres, ce sont là ses affaires et point les nôtres; mais nous voulons que les emplois // 955 // soient définis et qu'il y ait, comme par le passé, entre les directeurs des théâtres subventionnés, du Conservatoire, et le ministre une autorité capable de s'exercer en dehors de toutes les petites influences locales dont ne manque pas d'être assailli le fonctionnaire médiocrement renseigné. Le moyen que nous proposons n'est en somme qu'un retour aux anciens usages, et nous ne voudrions pas dire que, par sa simple efficacité, du jour au lendemain toutes les récriminations se tairont, mais du moins aurons-nous quelque chance de voir le mal ne pas empirer. Quant à l'heure présente, c'est la confusion. De la tradition et des genres, on s'en moque; former des troupes, à quoi bon, puisque le public court naïvement à l'ordinaire qu'on lui sert? Si vous parlez de l'art, on vous rit au nez, car ces lourdes subventions que l'état s'impose ne sont point faites évidemment pour indemniser nos premières scènes des frais que pourraient occasionner certaines tentatives profitables au talent digne d'être encouragé, et il n'y a que la recette qui compte. Les grosses recettes, les recettes forcées, doivent-elles être l'unique et suprême but? S'il en est ainsi, supprimons les subventions, qui représentent après tout de rigoureux engagements contractés envers l'art et les artistes et sont là pour garantir des intérêts généraux qu'on s'efforce de subordonner à des intérêts particuliers.

REVUE DES DEUX MONDES, 15th June 1874, pp. 941-955.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 15 JUIN 1874

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME III – TROISIÈME VOLUME

Year : XLIV^e ANNÉE

Series : TROISIÈME PÉRIODE

Issue : Livraison du 15 Juin 1874 (MAI-JUIN 1874)

Pagination : 941 à 955

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : LA MESSE DE VERDI, LE THÉÂTRE-ITALIEN, L'OPÉRA-COMIQUE, M. GOUNOD

Signature : F. de LAGENEVAIS

Pseudonym : F. de LAGENEVAIS

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None