

Lorsque manquent les nouveautés, il faut bien se contenter de reprises, et l'Opéra-Comique use largement de la permission. *Les Mousquetaires de la Reine*, *les Diamans de la Couronne* [*les Diamants de la Couronne*], *l'Étoile du Nord*, *la Statue* ; c'est à se demander comme Macbeth jusques à quand se prolongera ce défilé de revenans. Pour *l'Étoile du Nord*, le théâtre a fait de son mieux. L'exécution assurément reste au-dessous de ce qu'on a pu voir jadis ; mais, si les têtes de colonne brillent par leur absence, si nous n'avons plus Faure, ni Mocker, ni Caroline Duprez, si tous ces rôles épisodiques dont Meyerbeer peuple sa partition cessent d'avoir des premiers sujets pour interprètes, encore sommes-nous en présence d'un sérieux ensemble musical, les chanteurs suffisent à leur tâche, l'orchestre et les chœurs fonctionnent bien, et l'on sent dans cette mise en scène une homogénéité qui trahit la présence du maître aux répétitions. C'est qu'en effet l'âme de Meyerbeer était là présente dans la personne de son neveu, qui cette fois avait pris la direction. Ceux qui connaissent M. Jules Beer savent à quel point revit en lui l'œuvre entière de son glorieux oncle. Il la possède plus à fond peut-être que Meyerbeer ne fit jamais, et s'il vous arrive de l'entendre au piano exécuter d'un bout à l'autre *les Huguenots*, *le Prophète* ou *l'Africaine*, vous assisterez au plus beau spectacle dans un fauteuil qui se puisse imaginer, car vous aurez affaire non point à l'improvisation banale d'un virtuose, mais à l'interprétation forte et convaincue d'un musicien que le chef-d'œuvre possède et passionne par cette double raison que ce chef-d'œuvre est de famille et qu'il en a sondé la profondeur, ayant lui-même produit au théâtre des œuvres distinguées.

Il n'appartenait pas à M. Jules Beer d'imprimer du relief aux artistes chargés des principaux rôles ; tout au plus pouvait-il leur enseigner la tradition, leur communiquer le sens, le mouvement et les nuances, — ce qu'il a fait en dépositaire de la pensée du maître et ce qui constitue le vrai mérite de cette reprise, qui par là seulement échappe au reproche de ne nous offrir en moyenne qu'une bonne exécution de province. Inutile d'insister sur la distribution, de citer des noms que // 447 // personne ne connaît et qui, par le temps qui court et les administrations sans lendemain qui se succèdent, auront probablement disparu du théâtre de l'Opéra-Comique avant de trouver l'occasion de se signaler. *L'Étoile du Nord* atteignait à peine sa quatrième représentation que déjà l'héroïne de cette reprise, M^{lle} Cécile Ritter, épuisée de forces et de voix, demandait grâce et cédait la partie à M^{lle} Isaac, la Marguerite de *la Damnation de Faust* aux concerts populaires. Quelle mélancolique élégie, cette histoire de M^{lle} Ritter, détournée de ses études et prématurément poussée au théâtre, où l'attendaient des travaux et des fatigues au-dessus de son âge ! M. Thomas ayant trouvé dans Christine Nilsson son Ophélie, il fallait à M. Victor Massé sa Virginie ; or, à ce qu'il paraît, M^{lle} Ritter ressemblait beaucoup à la divine créole : mêmes traits, même gracilité adolescente, et, pour qu'elle lui ressemblât davantage encore, on l'aura noyée. Une fille à la mer, quel grand dommage ! Quand il s'agit de remporter une victoire, les musiciens sont des gens féroces, et Meyerbeer avait bien en cela le tempérament du métier. A ses yeux, les chanteurs ne sont que des soldats en campagne, et dans cette guerre du théâtre où la bataille gagnée importe seule, les voix cassées ne comptent pas ; il s'agit de monter à l'assaut du succès ; les honneurs et les gros traitemens à ceux qui survivent, et tant pis pour les maladroits qui restent en chemin. Laissons de côté Robert, Raoul, Jean de Leyde, ces rôles surmenés, écrasans, dont un chanteur, quel qu'il soit, a bien mérité quand on peut dire de lui qu'il va jusqu'au bout, et prenons ce personnage de Catherine dans *l'Étoile du Nord*. Vit-on jamais casse-cou pareil ? Passe encore pour ces luttes de rossignol, ces concertos alternés avec la flûte et tous ces interminables exercices de la virtuosité la plus raffinée ; mais comment vouloir ensuite qu'un organe si flexible, si léger, si fragile, friand à ce point de délicatesses et de mignardises, supporte le choc de l'orchestre le plus formidable et se prête à des situations dramatiques qui n'exigeraient rien moins que l'ampleur et la carrure d'une Gabrielle Krauss ? Car il y a de tout dans ce prétendu opéra-comique dont les ingrédients pimentés et divers vous rappellent parfois une chanson de Piron sur la tragédie de Voltaire :

Que n'a-t-on pas mis
Dans *Semiramis*!
Que dites-vous, amis,
De ce beau salmis?

Le premier acte de *l'Étoile du Nord* est une idylle, le deuxième un chant de guerre et le troisième une berquinade sentimentale. « Si tu veux réussir à Paris, aie bien soin de te conformer au goût de la nation et d'écrire dans tous les styles. » Ce précepte, que le père de Mozart donnait à son fils dans sa correspondance et que Meyerbeer trop souvent eut le tort de s'appliquer, est eu cette occasion vraiment pris au // 448 // pied de la lettre. Aussi votre impression reste incomplète : des beautés de premier ordre, des mélodies coulant comme de source, des effets d'un éclat, d'une puissance extraordinaires, — ai-je besoin de citer le trio de l'orgie, si coloré, si bien en scène, tout rempli de traits d'orchestre et de trouvailles musicales, le duo des vivandières si curieusement enlevé en imitations, l'imposant finale où quatre motifs différens, — le chœur du serment, la marche de Dessau, la fanfare de la cavalerie et la marche des grenadiers, — se croisent, s'enchevêtrent et résonnent à la fois dans un *tutti* à faire craquer les murs de la salle, et parlerai-je de ce duo du premier acte entre Catherine et Pierre : « De quelle ville es-tu ? » morceau de maître d'un entrain parfait dès le début et qui se soutient, juste sur le ton de l'endroit comme si Meyerbeer se fût dit qu'il y aurait de tout dans cette partition, même de l'opéra-comique? Le malheur veut que parmi tant d'or se mêle aussi bien du clinquant : modulations bizarres, rythmes tourmentés, curiosité, subtilité, sophistication, erreurs d'un génie inquiet, fureteur et décidément trop adonné à la recherche du succès! Paris en ce point l'avait gâté ; il revenait toujours, ce fut son tort, les Allemands le lui ont assez reproché et sans doute avec quelque droit. Tout ce qui passe par la France à une certaine heure va vite en célébrité et en influence. Le succès de *Robert le Diable* et des *Huguenots* lui avait appris cette vérité et si bien qu'il se la tint pour dite et n'en voulut plus démordre. Cette vérité n'était pourtant point la seule, il y en avait une autre, à savoir que, s'il est bon de posséder tous les styles, mieux vaut encore n'en avoir qu'un qui soit bien à nous ; on n'est Mozart, Beethoven, Rossini (le Rossini du *Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*] et de *Guillaume-Tell* [*Guillaume Tell*], auquel nous reviendrons tout à l'heure), on n'est un classique qu'à ce prix.

Cependant l'Allemagne le réclamait, non plus comme jadis par la bouche amère de Weber (1), mais par la voix de Jenny Lind ; l'occasion s'offrait à Meyerbeer de se montrer bon patriote, il la saisit et, pour ne point faire les choses à moitié, il mit en scène le grand Frédéric [Frederick]. Dire qu'il le mit en scène serait trop s'avancer : on ne traîne pas ainsi sur les planches un personnage de la maison régnante, l'étiquette des cours s'opposait ; la difficulté fut tournée, et si dans *le Camp de Silésie* [*Ein Feldlager in Schlesien*], dont il était l'âme, le grand Fritz [Frederick] ne paraissait pas, le public du moins entendait sa flûte, cette fameuse flûte a même survécu aux cir- // 449 // -constances, et nous la retrouvons dans *l'Étoile du Nord*, où Scribe n'a point manqué de l'utiliser selon sa théorie ; ce qui n'était à Berlin que tabelau de genre, ici devient situation. De quoi s'agit-il en effet dans *le Camp de Silésie* [*Ein Feldlager in Schlesien*] ? D'un simple intermède musical ; Vielka engage son amant à répéter le concerto de flûte qui se joue dans le pavillon du roi, c'est en chantant la mélodie qu'elle vient en aide à la mémoire de Conrad. La flûte propose un passage, elle y répond et plus ce passage est difficile, plus sa virtuosité de

(1) « C'est pitié, me disait un jour Weber en me parlant de Meyerbeer et de sa tournée en Italie, c'est pitié vraiment et grand dommage de le voir faire ainsi fausse route, car il y avait en lui du bon et du solide, il y avait l'étoffe d'un talent allemand, et même à ce point de vue, lorsque nous étions ensemble chez l'abbé Vogler, je ne vous cacherai pas que je le redoutais et ne m'épargnais aucun effort pour me maintenir à son niveau. Je vous jure que son opéra de *Jephté* [*Jephtas Gelübde*] contient des chose superbes, tout cela pense, traité à l'allemande, et dire que c'est le même homme qui, par soif d'applaudissements, écrit à l'heure qu'il est en Italie tout ce damné fatras! » J.-C. Lobe, *Gesammelte Schriften*.

cantatrice s'en donne à cœur joie. Mais ce duel ou plutôt ce duo, tout épisodique et tenant la place d'un morceau de concert, va prendre dans *l'Étoile du Nord* couleur dramatique et servir à ramener une pauvre folle à la raison. Au lieu d'avoir tout bonnement de la musique pour la musique, nous avons une musique thérapeutique à l'usage des maisons d'aliénés : Pierre le Grand d'un côté, le charpentier Georges de l'autre, tous les deux soufflant à qui mieux mieux dans leur embouchure, tandis que l'infortunée Catherine, pâle, échevelée, l'œil hagard, s'efforce de rassembler ses souvenirs en paraphrasant la ritournelle. Est-il possible, je le demande, quand on compare les deux pièces, d'imaginer pour la même musique deux situations plus absolument contraires?

Ici, — dans *le Camp de Silésie* [*Ein Feldlager in Schlesien*], — un dilettantisme enjoué, je ne sais quoi d'aimable et de rococo ; là, — dans *l'Étoile du Nord*, — toutes les fadeurs de la tragédie bourgeoise, une Lucie de Lammermoor [*Lucia di Lammermoor*] ayant pour Edgard [Edgardo] un Pierre I^{er} qui joue de la flûte! O grands principes du wagnérisme, comme on vous invoquerait, si, à l'instar de tous les grands principes de ce monde, vous n'étiez faits pour être violents! Tant d'invéraisemblances et d'absurdités amoncelées finissent par décourager le spectateur. Et cependant Scribe n'eut en ceci qu'une responsabilité secondaire : il appliqua son industrie (triste industrie assurément) à fagoter la besogne qu'on lui demandait ; mais Meyerbeer, quel démon le poussait à provoquer un pareil travestissement? C'était quelque chose de particulier et de caractéristique dans l'œuvre du maître que ce *Camp de Silésie* [*Ein Feldlager in Schlesien*] avec sa couleur nationale, son goût de terroir ; il eût fallu respecter cela, n'y jamais toucher, modération difficile chez un esprit aussi dévoré du besoin de tenir sans cesse l'attention de l'Europe en haleine! Ce millionnaire de la gloire ne se trouvait point assez riche et pensait que rien ne vaut la place de Paris pour agir sur le monde. Il y revint donc, mais en se disant que ce qui suffisait à Berlin ne nous suffit pas ; un tableau de l'armée prussienne au siècle dernier et l'apothéose de Frédéric le Grand [Frederick le Grand], c'était bon pour les Berlinoises ; mais la France et l'Europe goûteraient-elles également ces bagatelles d'un intérêt local? Meyerbeer, avec son art et son expérience, ne pouvait qu'en douter, et dès lors fut résolue la transformation d'un ouvrage qu'il eût été cent fois mieux // 450 // de laisser vivre dans son coin à l'étal d'intermède et comme les circonstances et le génie de son auteur l'avaient créé. A la place de la Prusse on mit la Russie, aux grenadiers de la guerre de sept ans succédèrent des Kalmouks et des Baskirs, à la silhouette du vieux Fritz on substitua la caricature du tsar Pierre, et tous ces éléments furent reliés et fondus ensemble dans une action dramatique des plus insensées et ne conservant d'ailleurs aucun rapport avec le caractère primitif de la musique. Quelqu'un a comparé *l'Étoile du Nord* à ces enfans équivoques qui en naissant coûtent la vie à leur mère ; le fait est que *le Camp de Silésie* [*ein Feldlager in Schlesien*], l'œuvre-mère, n'y aura point survécu et que ce qui nous reste n'est point de nature à nous ôter tout regret de sa perte. Et cependant, que de fières beautés, de riches détails dans cette partition cosmopolite, et quels fulgurans éclairs la sillonnent!

Nous avons fini par ne plus croire à la reprise de *la Statue*, toujours interrompue au bon moment comme le travail de Pénélope ; elle vient néanmoins d'avoir lieu, et l'interminable aventure, loin de nuire à l'œuvre de M. Reyer, n'aura fait que rendre le public plus attentif. Le joli rêve d'Orient que ce drame lyrique d'un musicien ingénieux, artiste et sachant habilement tirer parti de toutes les acquisitions d'un temps comme le nôtre! Il y a là en effet les impressions et les réminiscences les plus diverses : vous retrouvez à chaque instant le voyageur, le peintre, le critique, le dilettante raffiné, l'homme d'esprit surtout. Ni Decamps, ni Marilhat, ni Théophile Gautier, ne sont absents de cette musique, où Weber a bien aussi sa part à revendiquer. Car, si la théorie est une chose, la pratique en est une autre, et tel qui, dans la discussion, va *se fendre* gaiement d'une hyperbole à la gloire de l'école de Bayreuth, dès qu'il s'agit d'instrumenter devant le public y regarde à deux fois et très sagement s'arrange de manière à ne point dépasser *Oberon*. Inutile d'ajouter que rien dans ce que nous disons là ne saurait compter pour blâme. Un musicien qui, à l'époque où nous vivons, ne serait ni peintre, ni journaliste, ni même un peu archéologue, manquerait à tous ses devoirs.

En ce sens, Berlioz, génie compliqué, tourmenté, répondait bien aux tendances modernes. Ce qui domine chez ce musicien, c'est l'artiste ; la musique ne vient qu'en surcroît, il dit : Shakspeare [Shakespeare], avant de dire : Beethoven! les poètes, les peintres, l'atmosphère romantique ambiante l'ont fait ce qu'il est ; s'il n'y avait eu jamais que des musiciens sous la calotte des cieux, Berlioz n'existerait pas. Sa musique, n'eût-elle point d'autre mérite, aurait du moins celui-là d'être unique de son espèce : « Il a ouvert son ère et l'a fermée. » Ce mot de Kiesewetter sur Sébastien Bach [Johann Sebastian Bach] semble inventé pour Berlioz. Il aura passé comme un météore, beaucoup l'admirent, personne ne songe à l'imiter : nulle école autour de lui ne s'est formée, à peine a-t-il laissé quelques amis, quelques disciples, lesquels, comme M. Reyer, quand on les considère // 451 // musicalement, et toute question de sentiment mise à part, se rattachent peut-être moins à lui qu'à Weber, car Weber aussi fut un journaliste, un peintre, un poète, un critique d'art, un épistolier, et malgré tout cela, je me trompe, à cause de tout cela un grand artiste-musicien.

On a tant et tant de fois parlé d'*Oberon* à propos de *la Statue* que M. Reyer doit en avoir les oreilles agacées : *Oberon*, *Preciosa*, et pour la partie comique, *Abu-Hassan* [*Abu Hassan*], voilà en effet les vraies sources ; mais n'oublions pas que *La Statue*, représentée il y a dix-sept ans, est une œuvre de début, or en dix-sept ans un esprit alerte et progressif donne sa mesure. Ce que, chez M. Reyer, cette évolution aura produit de définitif, la partition de *Sigurd* nous le dira tôt ou tard, en attendant contentons-nous de *la Statue*. Le premier acte, avec son chœur de fumeurs d'opium, sa romance de Margyane, sa caravane et ses djinns, est un tableau très pittoresque ; cela flotte entre Fromentin, Félicien David et Weber, dont l'auteur affectionne certains procédés et nous le montre par l'emploi qu'il aime à faire des cors, des clarinettes et des cors anglais. Je goûte moins le deuxième acte, qui me semble un retour vers l'opéra-comique, genre charmant, mais qu'il faut laisser à Boïeldieu [Boieldieu] et qui perd le meilleur de ses avantages quand on veut le traiter à l'allemande. En revanche, le duo des deux amans au troisième acte est un morceau des plus dramatiques et fort remarquablement exécuté. Il se pourrait que M^{lle} Chevrier, qui chante la partie de Margyane, eût trouvé là son occasion. Lorsque l'an dernier cette jeune artiste débuta dans le *Cinq-Mars* [*Cinq Mars*] de M. Gounod, personne ne s'occupa d'elle ; le rôle était mauvais, la pièce, malgré toutes les cabales qu'on mit en œuvre pour la soutenir, dut bientôt quitter le répertoire, et depuis l'infortunée princesse de Gonzague ne se montrait plus en quelque sorte qu'à la dérobée. L'extravagant succès de M^{lle} Vauchelet survenu entre temps avait complété la disgrâce. Mais voici qui va retourner la chance et rendre à cette belle personne les encouragemens qu'elle mérite et méritera encore davantage, si elle réussit à mieux poser le son. Quant à M. Talazac, qui joue Sélim, je n'ai qu'à le féliciter. Ce lauréat du Conservatoire a pris d'emblée possession du théâtre, la voix est belle, aisée à s'émouvoir, très égale et très caressante dans la demi-teinte avec des clairs dans les registres élevés. Jeu bizarre du succès et de la défaite : l'an passé, lorsque M. Talazac luttait côte à côte avec M. Sellier dans les exercices publics du Conservatoire, bien des gens eussent comme nous préjugé en faveur de M. Sellier, et c'est à l'avis contraire que l'événement donne raison ! En serait-il donc des concours comme des courses du bois de Boulogne ? Vous pariez pour la casaque bleue ou verte, et c'est la casaque rouge qui gagne le prix.

On nous annonce une prochaine reprise de *Joseph*, et nous applaudirons vivement à cette idée, pourvu que le chef-d'œuvre de Méhul ait cette fois quelque chance de rester au répertoire. Ce qui jusqu'à présent // 452 // n'a jamais permis à ce souhait de se réaliser, ce qui fait que toutes ces reprises ont échoué, l'obstacle dangereux, insurmontable, c'est le poème. Cette musique sublime accolée à ce poème absurde, c'est la vie attachée à la mort. Il faut donc prendre un parti radical, et, si l'on ne veut pas que ceci tue cela, commencer bravement par tuer ceci, en d'autres termes, si l'administration de l'Opéra-Comique a la sérieuse intention de remonter *Joseph*, elle devra pourvoir avant tout au complet remaniement de la pièce, sans quoi ni M. Talazac, ni M^{lle} Chevrier, — qui, je suppose, jouera Benjamin, — ni l'orchestre ni la mise en scène ne serviront de rien. Les situations, passe encore, mais ce qui ne peut plus sous aucun prétexte être maintenu, c'est ce dialogue d'une emphase grotesque emprunté à l'ancien mélodrame, et qui,

tandis que la musique vise au sublime et l'atteint, semble viser à la parodie, à la *cascade*! Il s'agirait tout simplement de faire pour le chef-d'œuvre de Méhul ce que M. Reyer vient de faire pour *la Statue*. On chargerait M. Jules Barbier de substituer des récitatifs à ce dialogue prudhommesque, et parmi les compositeurs aujourd'hui en évidence il s'en trouverait bien un qui très volontiers se prêterait à ce travail. Et, puisque nous sommes en train de former des vœux, ne nous arrêtons pas en si beau chemin. Qui empêcherait que la partition de Méhul ainsi restaurée fût mise en son vrai cadre, et qu'elle prît alors définitivement sa place dans ce salon d'honneur qu'on appelle notre Académie nationale de musique? En retour de *Joseph*, le directeur de l'Opéra donnerait à son confrère de l'Opéra-Comique *le Philtre* d'Auber, et tout le monde gagnerait à l'échange ; l'Opéra-Comique en s'appropriant pour M^{lle} Vauchelet un des plus jolis rôles, et l'Opéra en augmentant son fonds d'un chef-d'œuvre classique de l'école française qui offre en plus cet avantage de pouvoir accompagner un ballet sur l'affiche.

Le Théâtre-Italien se prépare, comme on sait, à passer à l'état de théâtre lyrique, il a même déjà commencé sa mue et ressemble pour le moment à ces statues de Daphné dont les pieds s'enfoncent dans la terre et prennent racine, tandis que le torse, les bras, le cou s'enflent et se contournent et que la bouche s'ouvre en pâmoison. A vrai dire, il n'y aurait guère à s'applaudir des décisions récentes si l'exécution en *habits noirs* de l'ode-symphonie intitulée *le Triomphe de la Paix* devait inaugurer l'ère nouvelle. L'œuvre de MM. Parodi et Samuel David n'ayant d'ailleurs obtenu qu'une simple mention au concours de composition ouvert par la ville de Paris, chacun pouvait se demander pourquoi on lui décernait ainsi les honneurs d'une exhibition officielle à laquelle M. Godard et M. Théodore Dubois, les lauréats du prix, avaient au moins plus du droit. De telles préférences ne se comprennent que lorsqu'il a lieu d'en appeler du jugement du jury à l'opinion des gens de goût, et le cas ne présente ici rien de pareil, l'œuvre étant de sa nature absolument ordinaire et n'apportant à la discussion aucune matière // 453 // d'intérêt. Nous ne connaissons encore ni la partition de M. Godard, ni celle de M. Dubois, ni celle de M^{lle} Augusta Holmès [Holmes], inscrite au dernier rang du *palmarès*, comme on dit en style académique ; admettons donc que l'avenir nous réserve à cet endroit des émotions inespérées, mais jusqu'ici ce fameux tournoi musical n'aura produit de bon que le rapport de M. Emile Perrin, morceau écrit d'excellent style, et qui dénonce à chaque ligne un esprit dès longtemps au fait. Et maintenant, sans insister sur ce malheureux impromptu, parcourons la saison des Italiens. Deux artistes de talent : M. Capoul et M^{lle} Albani [Lajeunesse], en ont soutenu l'intérêt. Ce n'est pas qu'il n'y ait eu des intervalles et des lacunes, assurément tous les coups n'ont pas porté, car il faut bien en convenir, le Théâtre-Italien, tel que la nécessité des temps nous l'a fait, ne saurait plus être désormais qu'une espèce de lanterne magique dont un chef d'orchestre tourne la manivelle tandis que sur de vieux airs stéréotypés passe un défilé de comparses presque toujours étrangers les uns aux autres, étrangers surtout au public. N'importe, grâce aux deux *étoiles* que je viens de nommer, l'honneur de la campagne est resté sauf, on peut même citer quelques représentations de la *Traviata* qui comptent parmi les meilleures auxquelles nous ayons assisté.

Entendons-nous pourtant, et qu'il nous soit permis de dire ici la vérité à tout le monde sans épargner ceux qui réussissent le plus, leur triomphe n'en sera certainement pas moindre, mais la critique aura fait son devoir. Oui, nous serons sévère envers M^{lle} Albani [Lajeunesse] parce que chez elle ne se trahit aucune aspiration vers le mieux ; triste chose vraiment si sa conscience d'artiste ne lui reproche rien à ce sujet! Elle lance toujours en l'air les mêmes jolies notes, et, quand elle tient son effet, s'y cramponne avec la même complaisance : nulle trace d'étude, nul progrès ; toujours cette émission inégale de sons disparates, cet absolu dédain du style et de tout ce qui constitue le dessin musical. Le malheur des *prime donne* de cette sorte est qu'elles entraînent dans leur orbite tout ce qui les entoure et font participer à leurs défauts ceux qui, laissés à eux-mêmes, se maintiendraient dans la droite ligne. Observez M. Capoul, il y a chez lui le sentiment inné du style, un fonds de rectitude apparent chaque fois qu'il est seul sur la scène ; on reconnaît qu'il voit juste, qu'il sait ce qu'il veut dire et comment il le veut dire ; mais, une fois l'Albani [Lajeunesse] revenue, elle le *désunit*, et le voilà lancé dans l'inconnu et

faisant tout à rebours du bon sens. Et cet état permanent de révolte contre le rythme, comment ne point s'en irriter? D'où vient cette manie de briser les formes et les cadres? Je comprends que l'on veuille arrondir un angle ou convertir un cercle en ovale, mais prétendre qu'il n'y ait ni cercle ni ovale, ni angle, ni aucune forme définie! A l'Opéra, jusqu'à l'arrivée de M. Lamouroux, c'était le même désarroi; retournez voir aujourd'hui ce qui se passe et comme // 454 // tout marche d'aplomb: chaque valeur sort à sa place, partout l'équilibre et le relief.

A propos de la *Traviata*, j'entends certains admirateurs de M^{lle} Albani [Lajeunesse] lui faire un mérite de « ne pas chanter à l'italienne. » Que signifie cela? Il n'y a pas plusieurs manières, il y a l'art avec ses exigences musicales, le chant avec ses rythmes, ses contours que la phrase elle-même vous impose et qui ne sauraient dépendre de l'interprétation arbitraire du chanteur. Toute phrase chantée a son sens, ni plus ni moins qu'une phrase parlée; on peut accentuer tel mot, donner telle nuance à l'expression, mais on ne peut dire que ce que l'auteur a dit. S'il était vrai que l'Albani [Lajeunesse] ne chantât point à la manière italienne moderne, ce serait donc tant pis pour elle, autant vaudrait avancer qu'elle ne possède ni le sentiment des valeurs, ni le talent de grouper les notes, ce que tout le monde à peu près sait autour d'elle, à commencer par M. Pandolfini, qui chante comme un Italien d'aujourd'hui et comme un Italien qui chante bien. Ainsi de M. Capoul, trouvez-lui son cadre, placez-le dans un milieu correct, et vous verrez ce que ce talent, dont le charme constitue le principal titre, possède en outre de savoir et d'acquis; la façon de dire est excellente, la prononciation irréprochable. Dans ce rôle de l'amant de Violetta, je ne lui connais point de rival; passion, tendresse, qualités émouvantes, tout y est; l'acteur, le virtuose, se complètent; il chante cette admirable musique de Verdi comme Mario la chantait, mieux peut-être, et joue la pièce de Dumas fils comme Rossi la jouerait. — Par exemple, bon nombre d'amateurs, sans être trop curieux, ont pu se demander ce qu'était venu faire l'ouvrage de M. de Flotow, donné à la fin de la saison en manière de bouquet du feu d'artifice. Que nous veulent aujourd'hui ces romances démodées, ces boléros, ces allégros, ces cavatines à deux parties, vieux galons et vieux débris de la succession Donizetti, tombée en déshérence même en Italie?

Nous eûmes d'abord *Martha* au Théâtre-Lyrique, ensuite l'Opéra-Comique donna *l'Ombre*; mieux eût valu en rester là, car ce ne sont point précisément les cerises de M^{me} de Sévigné que les partitions du chambellan mecklembourgeois, et, de ce qu'on en mange une ou deux, ce n'est pas une raison pour que tout le panier y passe. Or, cette *Alma l'Incantatrice* composait le fin fond du panier. Il y a plus de trente ans que l'ouvrage existe et court l'Europe, déguisant son identité sous les masques les plus divers: d'abord, opéra-comique en un acte, s'intitulant à Paris (1^{er} décembre 1843) *l'Esclave de Camoëns*, dix ans plus tard établi à Vienne en qualité de grand opéra et s'appelant *Indra*, puis finalement hier nous revenant avec le nom d'*Alma* [*Alma l'Incantatrice*] et toute sorte de facultés enchanteresses et de styles variés empruntés aux nombreux pays visités depuis trente-cinq ans. Dans un temps comme le nôtre, où vous auriez peine à trouver en Italie un musicien qui ne *germanise*, où // 455 // Bologne joue *Lohengrin*, où M. Cortesi donne à la Pergola de Florence sa *Mariulizza*, œuvre tout imprégnée de wagnérisme, où la *Società del quartetto di Milano* se cotise pour envoyer l'orchestre de la Scala figurer à notre exposition nationale, cet Allemand retardataire qui manque le train baguenaudant devant la boutique de Donizetti ne laisse pas d'avoir sa physionomie particulière. Les musicologues de l'avenir trouveront chez M. de Flotow un sujet curieux et tout à fait digne de leur intérêt. Je les vois d'ici furetant, paperassant, découpant les vieilles gazettes et démontrant au besoin, à l'aide de ce qu'ils appelleront « leurs documens nouveaux, » comme quoi le compositeur de *Martha*, de *l'Ombre* et d'*Alma l'Incantatrice*, au lieu d'être simplement un phénomène isolé, fut au contraire le centre de toute une pléiade; les noms du Prussien Nicolai [Nicolai], l'auteur des *Joyeuses Commères de Windsor* [*Die Lustigen Weiber von Windsor*], du Wurtembergeois Abert, l'auteur d'*Astorga*, d'autres encore seront invoqués, et peu à peu tout un groupe intime se formera, une chapelle dans la grande cathédrale de l'art de notre siècle, — la chapelle des bienheureux philistins!

On a beaucoup parlé du ténor Sellier avant ses débuts à l'Opéra, il est à craindre que maintenant on en parle moins. Des brillantes espérances conçues naguère au Conservatoire, il a fallu beaucoup rabattre ; l'acoustique a de ces mystères : dans la salle de la rue Bergère, c'était une grande voix promettant un chanteur de force, dans la salle de l'Académie nationale, transformation complète, plus de puissance, plus de timbre, de la grâce et par momens de la suavité, tout le contraire de ce qu'on s'imaginait ! Il dit agréablement la phrase amoureuse de son duo avec Guillaume-Tell [Guillaume Tell] au premier acte : *O Mathilde*, et manque le fameux *Suivez-moi*, où tout le monde l'attendait. Mais c'est surtout dans le trio du deuxième acte que se trahit l'insuffisance du chanteur en même temps que la gaucherie du comédien. La voix ne porte pas, le son, au lieu de s'épancher en larges nappes, sort petit, étranglé comme ces minces filets d'eau qui jaillissent de la pomme d'un arrosoir ; n'allons pourtant pas trop loin et gardons-nous de nous étonner qu'un jeune homme hier sur les bancs de l'école n'ait point su du premier coup se rendre maître d'un rôle, qui depuis Duprez n'a plus trouvé son interprète et qu'avant Duprez Nourrit lui-même ne parvint jamais à lettre en pleine lumière. Nous ne voulons décourager personne, et, s'il n'y a malheureusement point sujet de crier au phénomène, encore est-ce quelque chose de pouvoir dire d'un débutant que sa présence ne nuit pas au bel ensemble de la représentation. M. Lassalle fait un excellent Guillaume-Tell [Guillaume Tell], mais bien phraseur et bien académique. A peine le public commence-t-il à l'adopter, et déjà le voilà prenant ses grands airs et versant dans l'ornière de M. Faure. Au deuxième acte, pendant la scène des Cantons, sa pantomime pousse à l'emphase ; il arrondit ses gestes, s'appuie complaisamment sur l'épaule de Walther [Walter] // 456 // en affectant des attitudes sculpturales, vous diriez qu'il pose pour le photographe, Est-ce à croire que le talent et la simplicité ne saurait aller ensemble côte à côte ? M. Lassalle a la plus belle voix du monde, de l'accent et du pathétique, et, s'il voulait seulement se modérer, aucun suffrage ne lui manquerait.

Mais que cette musique est donc belle, et quel souffle prodigieux y circule ! Dire que c'est fait de génie ne suffit pas ; il y a plus que des idées et de la science, plus que de l'inspiration, il y a là une âme, une grande âme toute vibrante et résonnante d'humanité. Et si Beethoven eût assez vécu pour pouvoir entendre *Guillaume-Tell* [Guillaume Tell], il n'aurait certes pas une seconde fois décliné l'honneur de recevoir la visite de Rossini. On ne se rend point assez compte, selon moi, du singulier mérite de cette partition, qui n'est point simplement une œuvre d'art souveraine et qu'il faut envisager du point de vue moral pour en mesurer la vraie grandeur. Que nous montre en effet ce *Guillaume-Tell* [Guillaume Tell] sinon les plus nobles, les plus augustes sentimens dont le cœur humain puisse être animé ? Que nous chante cette musique ? La liberté. Quel idéal glorifie-t-elle ? La patrie, la famille ; les devoirs du citoyen envers son pays, du fils envers son père, occupent le devant de la scène, et l'amour égoïste, l'amour-passion, thème ordinaire de tous les opéras, ne figure qu'au second plan, et presque à l'état d'épisode. Loin de nous la pensée de renier aucun de nos dieux et de brider jamais ce que nous avons adoré, mais comment ne pas élever au-dessus des autres (de tous les autres du moins parmi les modernes) un chef-d'œuvre qui d'ailleurs, classique et musicalement hors de concours, à tant d'autres qualités rayonnantes a su joindre la splendeur divine du beau moral ? Et l'auteur de cette page immortelle, le confesseur de cet acte de foi patriotique et filial était, à ce qu'on se plaît à nous raconter, le plus sceptique des hommes ! Sceptique, entendons-nous, quand il avait affaire à des indifférens, à des oisifs qui se permettaient de le questionner et qu'il bernait la plupart du temps de son plus bel esprit. D'ailleurs ce scepticisme, quel qu'il soit, ne devait pas survivre à la période du « Cygne de Pesaro, » de cette espèce d'Apollon-Turlupin si effrontément inventé par Stendhal. En mettant le pied sur le sol parisien, Rossini tout entier se transforma, un idéal plus sérieux pénétra l'homme et l'artiste, et pour la première fois peut-être le musicien frivole et dissipé des congrès eut le sentiment de ce qui se passait dans son propre pays. Qu'on songe à ce débordement de vie nationale dont Paris offrait alors le spectacle, à tous ces fermons volcaniques saturant l'atmosphère des boulevards à la veille de la révolution de juillet, et qu'on se représente l'état de crise et de rénovation qu'un tel milieu devait produire chez un étranger de ce tempérament, de ce génie qui venait de promener sa jeunesse à travers tous les marais stagnans de la vieille Europe réactionnaire. *Guillaume-Tell* [Guillaume Tell]

fut le réveil de l'Italien, du patriote. // 457 //

« Pendant que le traité qui mit fin à la première guerre des princes (1614) se négociait, Malherbe remit au roi et à la reine sa traduction en paraphrase du psaume CXXVIII : *Sæpe expugnaverunt me a juventute mea* : la reine, après l'avoir parcourue des yeux, commanda à la princesse de Conti, qui était présente, de la lire tout haut. Cela fait, la reine dit au poète, comme si elle avait été transportée de ce fier et mâle accent de triomphe : « Malherbe, approchez, » et plus bas à l'oreille : Prenez un casque (1)! » Au lieu de la reine de France, mettez que ce soit l'Italie qui parle, et vous avez cette scène du casque qui ne fit plus tard que se renouveler pour Verdi. Car tous ces grands musiciens italiens furent aussi des patriotes. Chacun paya sa dette selon l'heure ; Bellini lui-même, le doux, l'efféminé Sicilien, donna sa plainte, et, trop loin des événemens pour prévoir le triomphe, il se contenta de moduler le douloureux *Lamento* de la résignation dans la servitude et de pleurer les larmes de Racine sur sa Jérusalem captive. Les personnages de *Guillaume-Tell* [*Guillaume Tell*] sont des héros de l'indépendance italienne ; qu'ils s'appellent Melchthal [Melchtal], Guillaume, Walther Fürst [Walter Furst], ce sont des Romagnols, des Vénitiens et des Lombards ; je les reconnais à l'œil de feu, à la pétulance de l'accent et du geste. Gessler est un archiduc quelconque, un Radetzki, un aigle à double tête, étreignant Milan entre ses serres. L'Autriche ne s'y trompa point, et du premier jour le chef-d'œuvre fut interdit dans toute l'étendue de l'empire.

La Suisse fournit le décor ; ses vallons, ses lacs et ses montagnes forment le pittoresque du tableau, mais les acteurs du drame qui se joue ont à part eux leur nationalité bien tranchée. Avant même que le rideau se lève, l'ouverture prend soin de nous renseigner ; écoutez cette introduction doucement teintée de mélancolie qui vous entretient du calme et des félicités de la vie pastorale ; dans *l'allegro*, cette peinture s'assombrit, l'esclave trahit sa haine contre les tyrans, et nous le voyons faire alliance avec la nature du pays, qui soudain se redresse menaçante ; l'orage éclate, les cataractes de la montagne se déchaînent au roulement du tonnerre ; *l'andante* qui suit amène un contraste et nous montre sur la hauteur baignée de lumière des troupeau, la clochette au cou, paissant l'herbe verte, tandis que le chalumeau du pâtre et l'écho des solitudes dialoguent à sons alternés. Jusqu'alors l'idylle a régné seule, mais cet effet de trompettes et ce *vivace* impétueux, qu'en dites-vous ? Est-ce encore là de la couleur suisse, et les enfans des vallons de l'Helvétie courent-ils à l'extermination des tyrans sur des rythmes si brillamment ensoleillés de mélodie ? La vérité est que deux courans très caractérisés traversent cette partition, et tandis que les chants d'hyménée au premier acte et la *tyrolienne* au troisième vous font rêver de l'Oberland et du lac des Quatre-Cantons, le duo entre Arnold et // 458 // *Guillaume-Tell* [*Guillaume Tell*], le grand trio de la conjuration du Rutli, vous mettent en présence d'une race de héros italiens entrevue dans les mirages de l'avenir par ce patriote inconscient qui s'appelait Rossini. Il avait l'âme ouverte et pathétique, tous les grands sentimens l'ont entrepris ; exceptons pourtant l'amour, dont il ne fut jamais qu'un interprète assez ordinaire ; de l'esprit, beaucoup d'esprit à la Voltaire, à la Beaumarchais, quelque chose de galant, de mondain et qui mousse : Almaviva, Rosine [Rosina], Aménaïde [Amenaïde], le comte Ory, rien au-delà. Même dans cet admirable *Guillaume-Tell* [*Guillaume Tell*] Arnold, s'adressant à Mathilde, n'est qu'un ténor, le personnage ne grandit jusqu'à l'héroïsme que sous la possession du sentiment résumé dans ce cri sublime des entrailles : « Mon père, tu m'as dû maudire. » En nommant la conspiration du Rutli [Rütli] qui termine et couronne le deuxième acte, j'ai cité ce que l'art a produit peut-être de plus beau ; s'il ne devait rester qu'un seul morceau du drame musical de notre époque, qu'un unique *testimonium temporis*, c'est ce finale qu'il faudrait sauver. Quelle sonorité, quel effet ! Trouvez-moi chez les Allemands un pareil don de manier ensemble l'orchestre et les voix. Quant à l'orchestre, les Allemands feront aussi bien, même mieux en admettant que plus de science, de recherche et de curiosité dans les modulations soit le mieux, ce que je nie, car, à force de parachever et de sophistiquer leur travail instrumental, ils y étouffent toute inspiration ; mais pour ces explosions de sonorité où la voix humaine prend part aussi

(1) Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, t. XIII, p. 394.

bien que l'orchestre, pour ces résultats puissans, incomparables, il n'y a que les Italiens, et parmi les Italiens que celui-là.

Rossini est entré dans la postérité, nous pouvons dire dans la gloire, car désormais sur ce point le consentement est unanime. L'Allemagne, qui longtemps le dédaigna, le méconnut, lui rend aujourd'hui justice. Il est vrai qu'on n'accorde que *le Barbier* [*Il Barbieri di Siviglia*] et *Guillaume-Tell* [*Guillaume Tell*]. Excusez du peu qui suffit à classer un homme au rang des dieux! Ses dieux à lui, tout le monde les sait par cœur, ils se nomment Haydn, Mozart, Beethoven. «Plaignez-vous, lui disait un soir un ami s'efforçant de combattre cette humeur sombre qui vers la fin le prenait par accès, plaignez-vous donc, vous qui dans la vie n'avez connu que le succès, que les triomphes, vous qui dès ce monde aurez joui de votre apothéose que vous adorez! — Non, s'écria-t-il, point ceux-là ; vous me placez trop haut ; je ne suis qu'un vassal, eux sont mes souverains ; ils n'ont produit que des choses belles et pures, tandis que moi j'ai ma carrière italienne à me reprocher... Mais que voulez-vous, mon cher, à cette époque j'étais jeune et sans argent, il faillit vivre et faire vivre père et mère...» Et ce brave homme, ce grand homme s'arrêta, l'œil plein de larmes, et vous eussiez senti, à la chaleur de son étreinte, l'émotion filiale d'où le trio de *Guillaume-Tell* [*Guillaume Tell*] est sorti.

Et la reprise de *l'Africaine* que j'allais oublier! qu'on se rassure, // 459 // mon intention n'est pas de rentrer par cette porte dans la discussion du génie de Meyerbeer, et je ne veux que donner en passant une parole d'admiration à la nouvelle Sélîka. *L'Africaine* que voici ne ressemble en rien au personnage que représentait M^{me} Marie Sasse. A la place de cette sauvagesse empanachée, au geste forain, à la voix brutale et toute en dehors, la véritable héroïne nous est rendue, type de passion dévorante, d'immolation sublime et de touchante mélancolie entrevu par le maître en pleine barbarie, et que Gabrielle Krauss a retrouvé en creusant le trésor de cette partition. Sélîka n'est point une figure toute sentimentale et moderne comme Valentine, Fidès, Bertha et ses diverses sœurs du répertoire. Elle a sa personnalité passive et farouche, sa hauteur d'âme, quelque chose en un mot d'exotique et que la grande artiste traduit à la scène avec son âme et son intelligence alors que tant d'autres se contentaient de se brunir les bras et le visage. De tout temps, les critiques allemands m'ont reproché mon goût prononcé pour *l'Africaine* ; l'un d'eux surtout, et des meilleurs, M. Hanslick, ne manque pas une occasion de s'exclamer à ce sujet. Eh bien, dût l'auteur du *Beau musical* [*Vom Musikalisch-Schönen*], dût ce parfait esthéticien y trouver un nouveau motif d'étonnement et de scandale, aucune considération ne m'empêchera d'exprimer une fois de plus toute ma pensée. Le cinquième acte, par exemple, est la plus poétique élégie musicale qui se puisse entendre. Avec l'admirable solo des instrumens à cordes pour ouverture, cet épilogue forme à lui seul un opéra dans l'opéra.

Quelqu'un a dit qu'une tragédie classique n'était jamais qu'un cinquième acte divisé en cinq parties. A ce compte, le dernier acte de *l'Africaine* est à lui seul une tragédie ; il a son pittoresque à part, sa rêverie. Vous êtes pris d'une immense pitié au spectacle de cette Ariane de couleur suivant des yeux la voile du Thésée portugais qui l'abandonne et lui jetant comme un bouquet d'adieu ces mélodies navrantes qu'elle effeuille divinement avant d'expirer. Penser que ce sublime monologue en était encore à trouver son interprète! A M^{lle} Krauss appartient l'honneur de l'avoir mis en lumière, et ce n'est pas seulement dans ce cinquième acte qu'elle triomphe, c'est dans tout le rôle marqué par elle d'un caractère absolument nouveau de révolte contenue et de placidité superbe sous le joug. La cantatrice vaut la tragédienne ; sa voix a des effets aériens, des recherches exquises de sonorités, des trouvailles de timbre qui, tout en vous charmant, témoignent chez l'artiste d'un constant effort vers le mieux. Se livrer à de telles études, lutter ainsi pour l'idéal quand on est, comme M^{lle} Krauss, en possession d'un renom incontesté, voilà certes un illustre exemple et dont mainte virtuose qu'on célèbre fera bien de tirer profit.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 15 MAI 1878

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME XXVII – VINGT-SEPTIÈME VOLUME

Year : XLVIII^e ANNÉE

Series : TROISIÈME PÉRIODE

Issue : Livraison du 15 Mai 1878 (MAI-JUIN 1878)

Pagination : 446 à 459

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : LES REPRISES, LES DÉBUTS, LES RÉPERTOIRES

Signature : F. de LAGENEVAIS

Pseudonym : F. de LAGENEVAIS

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None