

Les musiciens et la musique

Berlioz

LU AVEC LIREGRATUITEMENT.COM

Livre libre de droits, lisible gratuitement en ligne et en quinze minutes par jour.

I

10 novembre 1836

Comme toutes les œuvres qui attirent sur elles l'attention de la foule, comme tous les succès dont le retentissement est grand, la dernière œuvre et le dernier succès de Meyerbeer excitent des haines et des enthousiasmes incroyables. Les admirateurs et les détracteurs se coudoient à chaque représentation des _Huguenots_, les uns voudraient voir élever un temple au grand compositeur, les autres voudraient le voir mort et brûleraient son ouvrage en trépignant de joie. Il en fut, il en sera toujours ainsi. C'est la guerre des Gluckistes et des Piccinistes, qui se reproduit incessamment avec des épisodes plus ou moins variés. L'amour-propre, le désir de faire prédominer son opinion sur celle d'autrui, des intérêts privés, de basses jalousies, sont ordinairement le motif de ces querelles; presque jamais on ne les voit naître de l'amour de l'art. «Vous êtes du Nord, je suis du Midi; vous êtes porté à la réflexion, j'aime la vie active; votre tempérament est nerveux, le mien est sanguin; en un mot, vos impressions diffèrent des miennes, vous adorez ce que je hais, vous vous plaisez à ce qui m'ennuie, et vous méprisez ce qui me charme, c'est ridicule, c'est insupportable, vous m'insultez, je vous exècre.» Ainsi raisonnent les uns.

«Cet homme écrit autrement que moi, il a découvert dans certaines parties de l'art des ressources que je ne soupçonnais pas, sa musique est la critique vivante de la mienne. C'est mon ennemi naturel, guerre à lui!» Ainsi disent les autres. Les vrais amis

de l'art ne procèdent pas ainsi; et sans faire de fausse modestie, ni prétendre non plus tout à fait à une réputation de _sainteté_ qu'il est assez difficile de soutenir, nous nous rangerons parmi ces derniers, et comme eux nous essaierons de nous soustraire à toute influence étrangère dans l'appréciation de l'œuvre importante qui fait le sujet de cette étude. Ce travail, assez difficile il y a peu de jours encore, le sera moins aujourd'hui grâce à la partition qui vient enfin d'être publiée, et que nous avons sous les yeux. Les compositions vastes et complexes comme celles de Meyerbeer ne peuvent être comprises sans étude dans leur ensemble, moins encore dans leurs détails, et si certains critiques savaient à combien d'erreurs peut donner lieu une méprise en apparence légère, ou seulement un moment d'inadvertance de leur part, probablement ils ne se hâteraient pas tant d'émettre a priori des opinions que, d'ailleurs, grâce à un défaut absolu d'éducation musicale, il leur serait fort difficile de motiver.

L'opéra des _Huguenots_, comme celui de _Robert le Diable_, comme la plupart des grands ouvrages en cinq actes de l'école moderne, n'a point d'ouverture. Peut-être les développements symphoniques exigés par l'immensité du sujet dramatique, ordinairement choisi en pareille circonstance, dépasseraient-ils les proportions accordées à la musique instrumentale dans nos théâtres; peut-être aussi les compositeurs craignent-ils de fatiguer, dès le début, un auditoire dont l'attention peut à peine suffire au long exercice qu'ils viennent réclamer d'elle. Sous ce double rapport il est possible qu'une simple introduction soit plus convenable; mais je ne puis m'empêcher de regretter cependant qu'un compositeur comme M. Meyerbeer n'ait pas écrit d'ouverture, surtout quand je vois les beautés dont brillent ses introductions. Celle de _Robert_ est un modèle qu'on égalera diffi-

cilement, et celle des _Huguenots_, moins saisissante à cause du caractère religieux qui en fait le fond, me semble, dans un autre genre, digne en tout point de lui être comparée. Le fameux choral de Luther y est savamment traité, non point avec la sécheresse scholastique qu'on remarque trop souvent en pareil cas, mais de manière à ce que chacune de ses transformations lui soit avantageuse, que chacun des rayons harmoniques que l'auteur projette sur lui n'aboutisse qu'à le colorer de teintes plus riches, et que sous le tissu précieux dont il le couvre, ses formes vigoureuses se dessinent toujours nettement. La variété des effets qu'il en a su tirer, surtout à l'aide des instruments à vent, et l'habileté avec laquelle leur _crescendo_ est ménagé jusqu'à l'explosion finale, sont vraiment merveilleuses.

Le chœur: _A table, amis, à table!_ est d'une verve remarquable; la mélodie épisodique du milieu: _De la Touraine versez les vins_, plaît surtout par sa coupe rythmique et par la manière originale dont elle est modulée. Le morceau est en _ut_, et au lieu d'aller à la dominante par la route ordinaire, le passage par le ton de _mi_ naturel majeur que l'auteur a choisi donne au ton de _sol_ qui survient immédiatement une fraîcheur délicieuse. Je ne reprocherai à ce morceau qu'un peu de laisser-aller dans la prosodie qui en rend les paroles fort difficiles à prononcer et le petit _allegro à trois huit_ qui précède la _coda_. Le thème sautillant et syllabique qu'on y trouve à regret sort tout à fait du style de l'auteur pour tomber dans celui de la mauvaise école italienne, et de plus il rompt l'unité d'intention et de couleur de la scène sans en augmenter l'effet.

L'accompagnement du récitatif de Raoul est d'une expression fort piquante; on y reconnaît les cris joyeux, les agaceries liber-

tines des étudiants dont il a trouvé entourée sa belle maîtresse. La romance qui suit est plus remarquable par la manière dont elle est accompagnée que par le chant lui-même. La viole d'amour y est fort bien placée, et l'entrée de l'orchestre, retardée jusqu'à l'exclamation: _O reine des amours!_ est une idée heureuse. Dans les couplets: _A bas les couvents maudits!_ qui succèdent au choral chanté avec tant de bonheur par Marcel, un côté du caractère de ce vieux serviteur est supérieurement dessiné, c'est celui du soldat puritain dont la joie est si sombre qu'à l'entendre on ne peut distinguer s'il rit ou s'il menace. L'instrumentation surtout en est fort étrange, le chant se trouvant placé entre les deux timbres extrêmes de l'orchestre, celui des contrebasses et celui de la petite flûte, pendant que le rythme est marqué par des coups sourds de grosse caisse _pianissimo_. La fanfare de trompettes en _ut_ majeur donne un accent de triomphe féroce à la phrase: _Qu'ils pleurent, qu'ils meurent_, et fait ressortir davantage le fanatisme de la suivante, murmurée à demi-voix dans le mode mineur: _Mais grâce, jamais_.

Dans toute la suite du rôle de Marcel, ce même caractère est constamment observé, il l'est même dans les récitatifs que l'auteur n'a accompagnés qu'avec des accords de violoncelles, comme dans les anciens opéras; harmonie terne, gothique et en même temps sévère, parfaitement analogue aux mœurs du personnage.

Le chœur: _L'aventure est singulière!_ ne me paraît pas à beaucoup près à la même hauteur. Le rythme sautillant qui en fait le fond est peu distingué. On voit que l'auteur n'a écrit ces quelques pages qu'à contre-cœur; je crois même qu'une heureuse coupure les a fait disparaître depuis peu de la représentation.

L'entrée du page Urbain: _Une dame noble et sage_, est au contraire d'une mélodie exquise, relevée encore, dès la seconde période, par un accompagnement chantant auquel une accentuation, placée à contre temps sur les temps faibles, donne la physionomie la plus piquante; c'est gracieux et un peu impertinent, comme doit être tout page bien appris.

Il faut signaler encore dans le morceau d'ensemble suivant, une excellente idée de la même nature: _Les plaisirs, les honneurs!_ qui fait ressortir avec beaucoup d'avantage, le _Te Deum_ en style choral dont le vieux Marcel accompagne les autres voix.

Le second acte a été jugé très sévèrement et fort mal à mon avis. L'intérêt n'en est pas à beaucoup près aussi grand que celui du reste de la pièce; mais la faute en est elle au musicien? Et celui-ci pouvait-il faire autre chose que de gracieuses cantilènes, des cavatines à roulades et des chœurs calmes et doux, sur des vers qui ne parlent que de _riants jardins_, de _vertes fontaines_, de _sons mélodieux_, de _flots amoureux_, de _folie_, de _coquetterie_ et de _refrains d'amour_ que _répètent les échos d'alentour_? nous ne le croyons pas, et certes, il ne fallait rien moins qu'un homme supérieur pour s'en tirer aussi bien. Le chœur des baigneuses, avec son dessin continu des bassons en dessous, et les tenues de la voix du page en dessus, serpente ainsi au milieu de l'harmonie avec une nonchalance pleine de volupté.

Le mérite de la scène dialoguée entre Raoul et la reine Marguerite est fort grand sous le rapport dramatique; toutes les intentions en ont été saisies par le compositeur avec cette finesse et cette grande entente de la scène qui lui sont familières; je trouve seulement au thème principal: _Ah! si j'étais coquette!_ le défaut

de trop rappeler celui du chœur de Robert: _Le vin, le jeu, les belles_. C'est une de ces ressemblances qui ne frappent pas d'ordinaire le compositeur, parce qu'elles sont moins dans la forme extérieure ou dans l'harmonie, que dans un sentiment mélodique qui n'est jamais pour lui tout à fait le même que pour son auditoire.

Je trouve à l'occasion du serment: _Par l'honneur, par le nom que portaient mes ancêtres_, un autre exemple de la différence qui sépare les impressions musicales reçues par l'oreille seulement, de celles qu'on perçoit par l'oreille aidée des yeux. L'ensemble: _Devant vous nous jurons éternelle amitié_, est sur l'accord de _ré_ majeur, frappé avec force pendant plusieurs mesures par les voix et l'orchestre, et l'andante à quatre voix seules qui lui succède est en _mi_ bémol. La préparation de ce nouveau ton est faite au moyen de l'accord de quinte diminuée, _ré_, _fa naturel_, _la_ bémol, écrit très lisiblement dans la partition. On pourrait donc croire que la transition ne sera pas trop brusque; elle l'est cependant, et plusieurs causes concourent à lui donner une grande dureté: la force extrême et la prolongation de l'accord de _ré_, d'abord, qui, remplissant la salle de ses vibrations éclatantes, s'installe dans l'oreille de l'auditeur de manière à ce qu'on ne puisse l'en chasser que par une puissance de tonalité et une intensité de son plus grandes encore; la faiblesse disproportionnée et la brièveté excessive des deux notes _fa_ et _la_ bémol de l'accord intermédiaire, murmurées _pianissimo_ dans le bas de l'orchestre de manière à ce qu'on les entende à peine, pendant que le _ré_ majeur bourdonne encore avec fureur, au moins dans la mémoire de chacun; une faiblesse analogue dans l'attaque douce des quatre voix sans accompagnement sur l'accord de _mi_ bémol, après la grande clameur de toutes les voix et de tout

l'orchestre sur celui de _ré_, et enfin l'appogiature (_mi_ naturel) du ténor, qui, se faisant entendre dès les premières notes du nouveau ton et sur l'accord diminué de la sensible, en détruit la clarté et affaiblit la tonalité de _mi_ bémol au moment même où il est le plus important de l'établir et de faire cesser pour l'oreille toute espèce d'indécision. Il est probable que ce défaut n'existe pas pour M. Meyerbeer; il sera même beaucoup moins saillant pour moi dès aujourd'hui, parce que je viens de lire la partition, et qu'à l'avenir j'entendrai, comme l'auteur, l'accord préparatoire qu'il a placé dans l'orchestre, et qu'il est impossible de remarquer sans en être prévenu. Le _tutti_ suivant: _Que le ciel daigne entendre et bénir ces serments_, est pour les voix, les basses surtout, d'une difficulté immense causée par un trop grand nombre de modulations enharmoniques extrêmement rapprochées les unes des autres. Je crois qu'on peut, à l'égard de tout le reste de ce finale, adresser le même reproche au compositeur. Beaucoup de grands harmonistes comme lui l'ont quelquefois encouru.

Mais nous allons être, au troisième acte, amplement dédommagés, il s'ouvre par un chœur de promeneurs: _C'est le jour du dimanche, c'est le jour du repos_, plein d'une joyeuse bonhomie, que font bientôt oublier les couplets des soldats huguenots et les litanies des femmes catholiques. Ceci est véritablement un magnifique tissu musical; la difficulté vaincue y devient un mérite réel, à cause de l'admirable résultat qu'elle amène. L'auteur, dans cette partie de son œuvre, a réalisé une proposition d'où, au premier abord, il semble ne devoir naître qu'une masse confuse de sons sans aucun intérêt; on peut croire qu'il ne s'agit que d'une combinaison péniblement élaborée, faite pour les yeux plus que pour l'oreille, comme ces tours de force tant vantés dans les écoles, sous le nom de double fugue sur un choral (excellents

exercices du reste) que le père Martini et beaucoup d'autres musiciens religieux pratiquaient volontiers, pour se préserver, je crois, de l'approche du diable qu'une telle musique est bien faite pour épouvanter. Il n'en est rien cependant. Au premier chœur de soldats, énergique, chaleureux et franc, accompagné syllabiquement par des voix imitant le tambour, succède une douce prière de femmes, qui entendue d'abord sans accompagnement, comme la chanson précédente, se réunit à elle, au moment de la rentrée de l'orchestre. Ces deux morceaux, de caractères opposés, s'enchaînent et se marient admirablement sans aucun effort et sans la moindre obscurité harmonique. Ils ne sont pas seuls pourtant, car, dès la seconde mesure, un troisième chœur vient s'y adjoindre, c'est celui des hommes catholiques exprimant par de vives exclamations l'horreur que leur causent les chants impies des huguenots au moment du passage des saintes images. Les amateurs demandent quelquefois à quoi servent les études si longues auxquelles se condamnent quelques compositeurs, à quoi tend ce qu'ils appellent la _science_ du musicien: c'est à produire des œuvres d'_art_ merveilleuses comme celle-ci, non point dans le but puéril d'étonner, mais d'exciter un sentiment où le plaisir et l'admiration se confondent; c'est à accomplir enfin sans difficulté la tâche souvent ardue que lui imposent certaines situations, certaines données dramatiques d'où jaillissent en foule les contrastes les plus heureux, mais qui, entre des mains inhabiles, ne produiraient que désordre et chaos. L'amalgame musical que je viens de citer est une chose curieuse pour les artistes et belle pour tout le monde; on n'avait encore rien tenté au théâtre d'aussi vaste en ce genre; les trois orchestres du bal de Don Juan n'y ressemblent pas.

Dans cet acte, qu'on avait aux premières représentations voulu sacrifier aux deux derniers, se trouve encore un fort beau duo de basse et soprano, d'un caractère neuf, remarquable surtout par un _dessin obstiné_ d'accompagnement qui s'empare peu à peu de l'attention, et finit par intéresser vivement, bien qu'il ne se compose que d'une note frappée deux fois et répercutée à l'octave. N'oublions pas le septuor du combat pour quatre basses et trois ténors, composition du plus haut style, dont les détails sont aussi admirables que l'ensemble, et que nous rangerons parmi les plus belles productions de la musique moderne. Après l'appareil vocal déployé dans ces différentes scènes, il semble impossible que le musicien puisse tirer encore de nouveaux effets des voix; mais son génie a d'étonnantes ressources, il nous le prouve dans la dispute de ces deux groupes de femmes, où, du choc des dissonances de seconde mineure et majeure, jetées avec force sur un débit syllabique brusquement accentué, jaillissent des effets pour lesquels les points de comparaison me manquent absolument. Le finale, avec le second orchestre placé au fond du théâtre, ne me paraît pas heureux; c'est plutôt clinquant que brillant, le drame n'exigeait pas ce déploiement extraordinaire de forces instrumentales, et la musique n'y gagne pas assez pour le justifier.

Nous allons voir maintenant quelles merveilles l'infatigable auteur des _Huguenots_ a répandues sur le reste de sa partition, et de quels accents il a su animer les scènes violentes qui s'y déroulent, après le coloris si vif et si brillant qu'il a répandu sur tout ce que les trois premiers actes offraient de pittoresque à ses inspirations.

II

10 décembre 1836.

Dans les actes précédents, le compositeur avait dû quitter de temps en temps le style sévère qui lui est propre, pour un autre plus en rapport avec certaines exigences théâtrales, devant lesquelles les plus nobles têtes s'inclinent, mais dont la pureté de l'art a toujours plus ou moins à souffrir. Ici nous l'allons voir, n'obéissant qu'à l'impulsion de son génie, s'élever à une hauteur qu'il est donné sans doute à bien peu de ses rivaux de pouvoir jamais atteindre. De légères cavatines, ornées de fioritures et de traits vocalisés, ne sont pas à la vérité très aisées à revêtir de cette grâce et de cette vive originalité qu'on remarque dans celles de M. Meyerbeer; on peut écrire de la musique brillante et avantageuse pour le chanteur, qui soit en même temps dépourvue de toute invention et tissue tout entière de lieux communs, je le sais. Aussi ne cherchai-je point à diminuer le mérite réel du compositeur dans ce travail souvent ingrat et antipathique à ses habitudes; je crois seulement que ce mérite ne saurait être comparé à celui de la grande musique dramatique, véritable puissance qui subjugue à la fois les passions, les sentiments et la réflexion, pendant que l'autre musique, jouet plus ou moins frivole, ne se propose d'autre but que la récréation de l'oreille. Ces magnifiques combinaisons de chœurs de divers caractères que nous avons signalées au troisième acte, ne sauraient même, selon nous, malgré la richesse de leurs résultats, être mises en parallèles avec les scènes passionnées auxquelles nous allons assister. Pour écrire les unes, il suffit d'un musicien ingénieux: pour concevoir et dessiner aussi largement les autres, il fallait absolument un homme de génie.

Après un récitatif dialogué entre Raoul et Valentine, récitatif plein d'amour et d'angoisse, commence le morceau d'ensemble de la conjuration.

Je ne connais pas au théâtre de scène à proportions plus colossales et dont l'effet soit plus habilement gradué du commencement à la fin.

En voici le plan. C'est d'abord un _allegro moderato_ accompagné d'un dessin obstiné en triolets des instruments à cordes, dont la tournure est trop mélodique pour qu'on doive lui appliquer la dénomination de récitatif mesuré; c'est une de ces formes intermédiaires, familières à M. Meyerbeer, qui tiennent du récitatif autant que de l'air et ne sont cependant ni l'un ni l'autre. Elles sont excellentes quelquefois pour soutenir l'attention de l'auditeur; souvent aussi elles ont l'inconvénient de ne pas laisser assez apercevoir l'entrée des airs ou des morceaux d'ensemble mesurés, en effaçant trop la différence qui sépare ceux-ci du _dialogue_ ou parler musical. Ici l'emploi de ce genre de déclamation mélodique est d'autant plus heureux qu'il est précédé d'un récitatif simple et suivi d'un _andantino_ essentiellement chantant. Il intéresse sans impressionner beaucoup; il prépare l'oreille aux grands développements qui se préparent; c'est le point de départ du _crescendo_.

L'_andantino_ dont je viens de parler: _Pour cette cause sainte_, doit être considéré pour ainsi dire comme le thème principal de toute la scène. Nous le voyons, en effet, revenir trois fois à des intervalles assez éloignés, et toujours enrichi de nouvelles idées accessoires, de plus en plus énergiques. Les deux périodes dont cette grande phrase se compose sont modulées d'une façon aussi heureuse qu'originale; l'une et l'autre cependant n'abordent que

des tons d'une relation très rapprochée de la tonalité principale _mi_ naturel majeur. La première passe par le ton du _sol dièze_ mineur pour rentrer aussitôt en _mi_, et la seconde par celui de _sol_ naturel majeur, qui ne fait également qu'apparaître, mais en donnant un éclat remarquable au retour subit et inattendu de la cadence parfaite du ton de _mi_ majeur, qui amène la conclusion. Le _tempo primo_ revient avec son dessin obstiné et sa déclamation mélodique; on y trouve une expression de rare bonheur, celle de Nevers, au moment où brisant son épée, il s'écrie:

Tiens, la voilà, que Dieu juge entre nous.

Après une nouvelle apparition du thème _andantino_, et quelques mesures de récitatif simple, Saint-Bris donne ses ordres aux conjurés sur une phrase dont le caractère sombre naît plutôt du timbre de la voix grave qui la chante et de l'accompagnement des basses de l'orchestre, que de son expression propre. J'en excepte seulement la fin: _Tous, tous frappons à la fois_, répétée à la tierce supérieure par les ténors, et à la tierce inférieure par les basses du chœur; cette combinaison est d'une couleur sinistre, et d'un accent menaçant dont la vérité ne saurait être méconnue. Mais, plus loin, je trouve le sujet d'une observation qui paraîtra peut-être minutieuse, et que je me serais bien gardé de faire s'il ne se fût pas agi de l'un des plus grands musiciens existants. Saint-Bris s'écrie, sur un mouvement vif:

Le fer en main, alors levez-vous tous; Que tout maudit expire sous vos coups. Ce Dieu qui nous entend et vous bénit d'avance, Soldats chrétiens, marchera devant vous.

Puis Valentine dit, _à part_, avec angoisse:

Mon Dieu, mon Dieu, comment le secourir Il doit entendre, hélas! et ne peut fuir, Je veux et n'ose auprès de lui courir.

Or, la phrase musicale sous laquelle le compositeur a placé ces paroles de sentiments si opposés, et que chantent deux personnages dont l'un tremble et l'autre menace, cette phrase, dis-je, est presque absolument la même pour tous les deux.

La convenance dramatique et la vérité d'expression s'accommodent-elles bien de ce double emploi mélodique, et le raisonnement ne démontre-t-il pas ou que la phrase est d'une expression vague, et peu saillante, ou bien que, dans le cas contraire, elle est incompatible avec le caractère de l'un des deux personnages?...

Cette licence, d'un usage fréquent dans les ouvrages légers et de demi-caractère, devient ici d'autant plus grave, ce me semble, que la scène est plus importante, que l'auteur l'a considérée d'un point de vue plus élevé, et qu'il a prêté partout ailleurs aux passions un langage plus naturel et plus vrai. Un instant de lassitude aura sans doute fait glisser le grand compositeur dans cette voie qui n'est pas la sienne. Mais par quel sublime élan nous l'en voyons sortir aussitôt! Trois moines s'avancent lentement, l'orchestre, dans un mouvement modéré, exécute un rythme à trois temps fortement accentué, sur lequel les trois voix viennent poser en sons soutenus leur hymne sacrilège: _Gloire au Dieu vengeur!_ Tout à coup, le rythme menaçant cesse, et les instruments de cuivre plaquent quatre fois de suite deux accords majeurs en relation enharmonique, celui de _mi naturel_ et celui de _la bémol_, pendant que Saint-Bris et les trois moines chantent à l'unisson sur deux notes seulement (_sol dièze_, _ut naturel_).

Glaives pieux, saintes épées, Qui dans un sang impur serez bientôt trempées, Vous par qui le Très-Haut frappe ses ennemis, Glaives pieux, par nous soyez bénis.

A ce dernier vers, les voix se divisant forment une harmonie inattendue dans le ton d'_ut_ majeur, sans accompagnement, et modulant de proche en proche, ramènent le thème de l'hymne en _la bémol_, repris alors par le chœur tout entier, et accompagné de toute la force des archets par le grand rythme des basses et violons déjà entendu au début. A partir de cette entrée du chœur, cette gravité devient si terrible, chaque temps de la mesure est frappée avec tant de force, les voix se heurtent en dissonances si âpres, il y a dans tous les accents, dans toutes les formes mélodiques, un si épouvantable mélange du style religieux et du style frénétique, qu'il fallait un effort vraiment extraordinaire pour terminer un tel _crescendo_ par un effet supérieur à tout ce que nous venons de signaler. Voici comment M. Meyerbeer y est parvenu. Après quelques mots prononcés à voix basse, les moines font signe aux assistants de se mettre à genoux et les bénissent en traversant lentement les différents groupes. Alors, dans un paroxysme d'exaltation fanatique, tout le chœur reprend le premier thème: _Pour cette cause sainte_, mais cette fois, au lieu de diviser les voix en quatre ou cinq parties, comme auparavant, le compositeur les rassemble à l'unisson et à l'octave en une seule masse compacte, au moyen de laquelle la tonnante mélodie peut braver les cris de l'orchestre et les dominer tout à fait; en outre, de deux en deux mesures, dans les intervalles de silence qui séparent chaque membre de la phrase, l'orchestre se gonfle jusqu'au _fortissimo_, et au moyen d'une attaque intermittente des timbales secondées d'un tambour, produit un râlement étrange, inouï, qui frappe de consternation l'auditeur le plus inaccessible à l'émotion

musicale. Cette sublime horreur me paraît supérieure à tout ce qu'on a tenté de pareil au théâtre depuis de longues années; et, sans rien ôter à _Robert le Diable_ de son rare mérite, je dois ajouter que, sans en excepter le fameux trio, je n'y trouve pas le pendant de cette immortelle peinture du fanatisme. Le duo qui lui succède est presque à la même hauteur; je crois, cependant, que les modulations y sont trop multipliées; mais les plus hétérogènes y sont présentées avec tant d'adresse, que l'unité du morceau n'en souffre que peu. L'un des plus saillants épisodes me paraît être la cavatine: _Tu l'as dit; oui, tu m'aimes_, dont le chant si tendre reçoit un nouveau charme des réponses en écho des violoncelles, et dont l'instrumentation générale a tant de grâce et de délicatesse. La péroraison ensuite étonne par sa hardiesse, parfaitement motivée, il est vrai, mais non moins réelle: le duo finit à peu près en _récitatif_, par _un solo_, et sur la _note sensible_. Ce dénoûment musical, si contraire à nos habitudes, semble devoir manquer de la force et de la chaleur nécessaires à la conclusion d'un tel acte; et, tout au contraire, la dernière exclamation de Raoul: _Dieu, veillez sur ses jours, et moi je vais mourir_, est si déchirante, que l'effet de l'_ensemble mesuré_ le plus vigoureux ne saurait lui être supérieur.

L'air de danse qui ouvre le cinquième acte est fort court, mais remarquable par son élégance chevaleresque; les interruptions, causées par le son lointain des cloches, y sont habilement placées. Le morceau de Raoul, à son entrée au milieu du bal, me semble manquer de mouvement dramatique; le récitatif n'en est pas, pour moi du moins, assez serré; les silences, placés dans la partie vocale entre chaque vers, refroidissent le débit et brisent l'élan de la passion au moment de sa plus grande puissance. Peut-être, par ces lacunes, le compositeur a-t-il voulu rendre l'es-

pèce de suffocation qui coupe la parole d'un homme bouleversé d'horreur comme doit l'être Raoul dans un pareil moment. Ce serait fort naturel, il est vrai; mais je crois qu'un pareil degré de vérité n'est pas celui qui convient à un grand théâtre comme l'Opéra, où l'éloignement et le bruit de l'orchestre empêchent le spectateur de remarquer l'expression du visage, le tremblement nerveux, la respiration haletante de l'acteur et les mille finesses de pantomime, qui, en complétant la pensée du compositeur, peuvent seules la justifier tout à fait. J'en dirai autant de l'air suivant: _A la lueur de leurs torches funèbres_, dont le plus grand tort, à mon sens, est d'être un air. Le drame s'arrête évidemment pour laisser le chanteur faire sa description des désastres qui ensanglantent Paris. A peine les protestants ont-ils appris le massacre de leurs frères, qu'ils doivent, au contraire, interrompre par un cri le porteur de la nouvelle, et se précipiter hors de la salle du bal sans écouter d'inutiles détails.

Le trio suivant est conçu tout autrement; quoique fort long, puisqu'il remplit à lui seul presque tout le dernier acte, il est si admirablement conduit qu'il ne paraît guère plus long qu'un morceau ordinaire. Le début est jeté dans un moule nouveau.

Ces interrogatoires sévères de Marcel, auxquels répondent pieusement les voix des deux amants; les sons graves et pleins de tristesse de la clarinette-basse, seul accompagnement du chant de Marcel; ce silence même du reste de l'orchestre, tout concourt à donner à l'ensemble musical de cette scène quelque chose de grandiose et d'imprévu dans sa solennité.

Les chœurs entendus dans le temple voisin, chantant le choral de Luther au milieu des cris des meurtriers et de leurs rauques fanfares, produisent un contraste des plus saisissants. Ce chant

d'assassins et celui des trompettes qui l'accompagnent, sont d'ailleurs, même pris isolément, d'une expression atroce. L'auteur a su la leur donner par un moyen fort simple, mais qu'il fallait trouver, et, de plus, qu'il fallait oser employer: c'est l'altération de la sixième note du mode mineur. La phrase brutale dans laquelle cette note est jetée en _la_ mineur et le _fa_ (sixième note), qui devrait être naturel, est constamment _dièzé_. L'effet vraiment horrible qui en résulte est un nouvel exemple du caractère prononcé des combinaisons auxquelles cette note, avec ou sans altérations, peut donner lieu. Gluck en avait déjà tiré plusieurs fois grand parti, d'une autre manière; je ne citerai que la basse célèbre de l'air du troisième acte d'_Iphigénie en Tauride_, sous le vers:

Ah! ce n'est plus qu'aux sombres bords.

L'air est en _sol_ mineur, et la basse arrivant par degrés conjoints sur le _mi naturel_ à l'endroit que j'indique, cette note imprévue répand tout à coup sur l'harmonie une teinte noire et lugubre qui donne le frisson. Dans _les Huguenots_, elle resplendit au contraire, mais comme une épée nue; il y a de la joie dans son accent, mais de cette joie que, dans toutes les guerres de religion, les vainqueurs empruntent aux tigres et aux cannibales. Placée dans les trompettes, cette note, grâce au timbre perçant de l'instrument, redouble d'âpreté et grince alors avec une férocité diabolique. Ce n'est pas là une des moindres inventions de M. Meyerbeer, dans une œuvre où, à côté de tant de beautés d'expression, les combinaisons nouvelles brillent en si grand nombre.

Sans tenir compte des rares morceaux des _Huguenots_, dont le style ne se maintient pas à la hauteur des autres comme, par exemple, le solo de Marcel avec les harpes: _Voyez, le ciel s'ou-

vre_, beaucoup de gens entraînés par la force créatrice qui se manifeste si fréquemment dans cette partition, n'hésitent pas à la placer au-dessus de son aînée. Cette préférence n'enlève rien à l'admiration due à _Robert le Diable_; nous la croyons tout à fait méritée, et l'auteur lui-même probablement ne nous démentirait pas.

LE PROPHÈTE

I

29 avril 1849.

* * * * *

On voit que l'amour tient peu de place dans l'action de ce livret, mais tant d'autres passions tendres le remplacent, que l'intérêt ne languit pas un seul instant. Tout y est disposé en outre pour la plus grande gloire du compositeur, et d'habiles et saisissants contrastes y sont ménagés pour le plaisir des yeux; il réunit donc toutes les conditions voulues aujourd'hui pour un excellent poème d'opéra.

Après avoir produit à Paris deux ouvrages tels que _Robert_ et _les Huguenots_, c'était une tâche immense pour M. Meyerbeer d'aborder une troisième fois la scène lyrique. Il y avait même un certain danger pour lui dans ce sujet du _Prophète_, tout dramatique et musical qu'il soit, à cause de certaines ressemblances qu'il présente avec celui des _Huguenots_.

Je veux parler de l'obligation où il mettait le compositeur de recourir encore à l'emploi fréquent d'un thème religieux (celui des anabaptistes) et du style grave, sombre même, que les caractères de ces fanatiques rendait obligatoire, comme avait déjà fait le Marcel des _Huguenots_. Mais le grand maître a habilement vaincu cette difficulté. Le choral latin: _Ad nos venite, miseri_, est bien choisi d'abord, et son caractère lugubre prend un aspect de plus en plus terrible au fur et à mesure que le fanatisme de la nouvelle secte va se propageant et grandissant.

Au lever de la toile, deux paysans dialoguent une charmante musette, pleine de fraîcheur et d'originalité.

Le chœur: _La brise est muette_, est doux et gracieux, on remarque dans l'orchestre des effets neufs de pizzicato unis à des traits de petite flûte. Après une jolie cavatine de Berthe, on est frappé de la couleur étrange du psaume des trois anabaptistes chanté à l'octave et à l'unisson par deux voix de basse et un ténor. La scène révolutionnaire commence: tous les murmures, les exclamations, les bruits de l'émeute sont reproduits par la musique avec un bonheur inouï, et la rumeur populaire toujours grandissante éclate enfin sur une reprise du psaume anabaptiste avec une fureur dont les émeutes réelles ne nous ont pas encore donné une idée. Cela fait frémir. On sent que le plus terrible des fanatismes, le fanatisme religieux est de la partie. Ce chœur est si extraordinaire, qu'il faut regretter de le trouver au premier acte. Ces coups de foudre rendent toujours, pendant plus ou moins de temps, l'oreille insensible aux sons qui leur succèdent, et il serait à désirer qu'ils éclatassent à la fin des actes seulement. Le récitatif suivant est d'un grand intérêt tant pour la diction vraie des paroles que pour la manière habile avec laquelle sont disposés les

accompagnements. La romance à deux voix: _Un jour dans les flots de la Meuse_, est empreinte de la naïveté que comportait le caractère des deux paysannes Berthe et Fidès. Il est malheureux qu'à la fin, des vocalisations de cantatrices et même une vraie _cadenza_ viennent dissiper la douce illusion qu'avait fait naître le morceau. Il n'y a plus alors de Berthe, ni de Fidès, nous entendons mademoiselle Castellan et madame Viardot qui, pour chanter en _prime donne_ italiennes, oublient leurs personnages un instant.

Une délicieuse valse vocale et instrumentale ouvre le second acte. Dans la douce et mélancolique cavatine de Jean qui lui succède, j'ai remarqué une véritable faute que je suis bien aise de relever ici. J'aurais trop à louer, et ma prose deviendrait bientôt insupportable, si quelques grains du poivre de la critique ne venaient en relever la fadeur. M. Meyerbeer, ce grand maître des contrastes, doit mieux qu'un autre concevoir cela. Il faut que tout le monde vive.

Voici ce dont il s'agit. Les paroles sont: _Le jour baisse, et ma mère sera bientôt de retour_. Sans doute _le jour baisse et ma mère_ forment une fin de vers, mais ce n'était pas une raison pour placer le repos après le mot _mère_. Il est évident, au contraire, qu'il faut s'arrêter après _le jour baisse_ et dire l'autre membre de phrase sans interruption.

On remarque plusieurs effets sinistres sous le dialogue des anabaptistes et un charmant _smorzando_ à la fin du chœur: _Bonsoir, ami, bonsoir!_ le songe de Jean est une des grandes pages de la partition. C'est un récitatif _obligé_, où l'orchestre lutte d'expression avec le chant et la parole. Un thème admirable est d'abord proposé par un cornet placé _sous le théâtre_, un tré-

molo suraigu de violons accompagne la voix, puis le thème du cornet reparaît et circule dans tout l'orchestre jusqu'au mot _maudit!_ qu'un horrible et sourd hurlement instrumental semble lancer de l'enfer. Le mot _clémence_, au contraire, surgit avec bonheur d'une modulation suave et inattendue. La romance: _Il est un plus doux empire_, est d'une mélodie fraîche dont la grâce devient plus tendre quand, vers la fin, la voix forme duo avec le cor. Roger a dit en maître toute cette scène. Le premier air de Fidès: _O mon fils, soit béni!_ si admirablement chanté par madame Viardot, est du plus beau style; c'est vrai et touchant; les interjections des instruments à vent secondent et renforcent l'expression; les silences même de la voix et de l'orchestre y concourent, ainsi que l'heureuse entrée du mode majeur à la péroraison. Ce morceau a vivement impressionné l'auditoire.

Il y a une grande énergie dans le trio: _Oui, c'est Dieu qui t'appelle et t'éclaire!_ Mais ce qui domine dans cette fin d'acte, c'est l'attendrissement produit par la scène où Jean, écoutant à la porte de la chambre où repose sa mère endormie, l'entend le bénir encore dans son sommeil. La voix de Fidès n'est point en réalité entendue du spectateur; l'orchestre la représente, et les fragments de l'air précédent de la vieille mère, reproduits par le cor anglais sous une harmonie de violons en sourdine, prennent un caractère aussi mystérieux que tendrement solennel. C'est délicieux. Une hardie dissonance est habilement placée sous le dernier cri de Jean: _Adieu, ma mère!_ Un autre cri d'une étonnante et terrible vérité est celui que poussent les femmes menacées par la hache des anabaptistes après le chœur féroce: _Du sang! Que Juda succombe!_ Il faut louer aussi beaucoup l'air de Zacharie.

Les roulades dans le style de Hændel s'accordent ici on ne peut mieux avec l'accent de triomphe de ce sombre fanatique.

Mais voici le ballet, et tout ce que la musique instrumentale a de plus charmants caprices va se faire entendre pour lui. On connaît la grâce exquise des airs de danse de _Robert_ et des _Huguenots_; ceux-ci ne leur cèdent en rien. Ils commencent par un allegro et l'orchestre est accompagné par les voix, chantant:

Voici les laitières, Lestes et légères.

J'ai remarqué là des détails ravissants que le bruit produit par la première apparition des patineurs a presque entièrement dérobés à l'attention de l'auditoire. L'allegro à _six-huit_, avec l'accentuation continuelle de la fin de chaque temps de la mesure, sur lequel les principaux groupes de patineurs viennent ensuite faire leurs amusantes évolutions, est d'une originalité que lui dispute seul l'air suivant, espèce de valse lente, terminée par une _coda_ à deux temps pressés d'un effet neuf et inattendu qui a fait éclater en applaudissements toute la salle. Il y a encore une charmante redowa. Les airs de danse seuls suffiraient à faire la fortune de l'éditeur de cette immense partition. Après le ballet vient un trio pour voix d'hommes: _Verse, verse, frère!_ original, coloré, d'un rythme franc, plein d'effets curieux _d'instrumentation vocale_, et dont le thème est ramené de la façon la plus heureuse pour un trait de la voix de basse. Ce trio a été couvert d'applaudissements. Une belle phrase de violoncelle annonce l'entrée de Jean, pensif et soucieux. Le chœur: _Trahis!_ est d'un admirable emportement, et la pédale syllabique des voix du peuple, sous le solo du prophète, est une belle et dramatique combinaison.

Il faut en dire autant de ces sonneries de trompettes, qui, des divers coins de la place de Munster, se mêlent hardiment avec une apparente confusion, résultant de l'ordre le plus savant, au chant de Jean-l'Enthousiaste. Le thème du finale: _Roi du ciel et des anges_, a l'avantage d'être simplement rythmé et de se graver promptement dans la mémoire de l'auditeur.

Au quatrième acte, se fait remarquer d'abord le chant de l'aumône, bien humble, bien triste et merveilleusement accompagné par l'accent lugubre des clarinettes dans le chalumeau. Plus loin, au dessus des deux clarinettes soutenant l'accord dissonant de seconde, s'élève avec bonheur une charmante phrase de violon.

Les vocalisations à deux voix sur ces mots: _Je t'ai perdu_, me choquent, je dois l'avouer. Jamais, ce me semble, de pareils tours de gosier n'ont convenu à l'expression d'une douleur humaine et profonde comme celle de ces deux femmes, femmes du peuple d'ailleurs, simples et pauvres, dont le chant, en aucun cas, ne devrait avoir de prétention à la virtuosité.

Je passe rapidement sur le duo entre Berthe et Fidès, pour arriver à la scène du couronnement. Elle s'ouvre par un thème de marche bien nettement dessiné et élégant, que proposent d'abord les violoncelles, et que reprend avec bonheur le cornet. Puis la cérémonie commence. Ici toutes les cataractes de l'harmonie s'ouvrent. L'orchestre, le chœur, l'orgue, les fanfares de Sax; c'est un tumulte musical admirablement combiné, où se succèdent le _Te Deum laudamus_ en faux-bourdon, un hymne d'enfants de chœur sur le thème favori déjà entendu au premier acte dans le récit du songe de Jean, les bruits triomphaux, et les malédictions de la vieille Fidès. La scène où le prophète renie sa mère est sublime d'expression harmonieuse; la question de Jean: _Suis-je

ton fils?_ se répète sur deux accords de l'effet le plus saisissant et le plus inattendu, auxquels l'association des timbres de la clarinette basse et des violons divisés en trémolo à l'aigu prête un caractère extraordinaire. La partie de chant présente là des difficultés d'intonation qu'un musicien consommé tel que Roger peut seul surmonter avec assurance. Les interjections de Fidès sont remarquables par leur accent vrai, jusqu'au moment où part en gamme une série rapide de _non, non, non, non_, et un arpège vocal qui ne me paraissent pas appartenir au style dramatique sérieux.

Les sanglots de la vieille femme amènent aussi dans cette scène une disposition de paroles entrecoupées dont l'excellente intention est évidente: _L'ingrat ne-me-recon-naît-pas_. Mais pourquoi ce même rythme sanglotant est-il repris par les voix des anabaptistes, qui, eux, ne sanglotent pas? Je ne sais.

La première cavatine de Fidès, au cinquième acte, est touchante, les passages de clarinette basse suivant à l'octave inférieure la partie du chant y produisent un excellent effet; il y a d'ailleurs dans l'accent général du morceau de la vérité et du naturel; à part le point d'orgue final, qui est vrai... comme un point d'orgue. Mais pour la seconde cavatine suivante: _Comme un éclair_, malgré le vague des paroles, rien à mon sens ne saurait y justifier l'emploi du style _di bravura_ dans le rôle d'une vieille femme usée par l'âge et les chagrins. Je ne puis pas renier ici la religion musicale que j'ai professée toute ma vie, religion révélée par l'instinct de l'expression, et dont Gluck, Spontini, Mozart, Beethoven, Rossini (dans _Guillaume Tell_ et le _Barbier_), Weber, Grétry, Méhul, et tant d'autres grands maîtres furent les apôtres. Ces aberrations de la musique théâtrale m'ont toujours

paru d'abominables hérésies, et m'inspirent une horreur profonde. L'air dont il est ici question et quelques passages analogues du rôle de Fidès et de celui de Berthe m'ont causé de plus cette fois un véritable chagrin, chagrin que tous les vrais amis de la musique partagent et qu'ils ne peuvent ni ne doivent dissimuler. Ceci déclaré, j'ai encore à louer le joli trio pastoral: _Loin de la ville_, l'air de danse pendant le festin sardanapalesque du roi, et enfin le thème plein d'un élan désespéré:

Versez, que tout respire L'ivresse et le délire!

qui couronne dignement cette grande composition, digne en tous points des deux chefs-d'œuvre qui l'ont précédée.

Le succès du _Prophète_ a de prime abord été magnifique, sans pareil. La musique seule l'eût assuré. Mais toutes les richesses imaginables de décors, de costumes, de danse et de mise en scène viennent y concourir. Le ballet des patineurs est une de ces jolies choses qui assurent la vogue d'un opéra. Les décors représentant l'intérieur de l'église de Munster et celui du palais du Prophète, sont d'une incomparable beauté. L'exécution musicale ne s'est pas élevée à cette hauteur, à l'Opéra, depuis de longues années: le chœur chante et _agit_ avec une verve admirable; des voix de ténors fraîches et vibrantes s'y font même remarquer pour la première fois. L'orchestre est au-dessus de tous éloges; la finesse de ses nuances, la perfection, la netteté de ses traits les plus compliqués, sa discrétion savante dans les accompagnements, son impétuosité, sa verve furieuse dans les moments d'action violente, la justesse de son accord et son exquise sonorité décèlent en lui l'orchestre du Conservatoire, que la lassitude et le dégoût ont trop souvent rendu méconnaissable à l'Opéra. Ranimé par son enthousiasme pour l'œuvre nouvelle, et par la direc-

tion ferme, précise, chaleureuse et toujours attentive de M. Girard, il a aisément prouvé qu'il était toujours un des premiers dont la musique européenne puisse s'enorgueillir.

Maintenant, parlons des chanteurs.

Le succès de Roger et de madame Viardot a été immense. Cette dernière, dans le rôle de Fidès, a déployé un talent dramatique dont on ne la croyait pas (en France) douée si éminemment. Toutes ses attitudes, ses gestes, sa physionomie, son costume même sont étudiés avec un art profond. Quant à la perfection de son chant, à l'extrême habileté de sa vocalisation, à son assurance musicale, ce sont des choses connues et appréciées de tout le monde, même à Paris. Madame Viardot est une des plus grandes artistes que l'on puisse citer dans l'histoire passée et contemporaine de la musique. Il suffit, pour en être convaincu, de lui entendre chanter son premier air: _O mon fils, sois béni!_ Roger a non seulement répondu à tout ce que nous attendions de lui sur la grande scène de l'Opéra, mais même de beaucoup dépassé notre attente, à la seconde représentation surtout. Sa voix, toujours juste, vibre avec éclat dans les élans de force, et s'adoucit jusqu'au murmure dans les phrases tendres. Acteur et chanteur habile, soigneux, intelligent et passionné, il a constamment tenu son auditoire en haleine. Chacun admirait en outre la grâce et la distinction de ses gestes. Sa pantomime, dans la scène du couronnement,--quand, forcé de méconnaître sa mère, il lui fait comprendre, par l'expression seule de son visage, qu'elle doit elle-même se démentir,--est une de ces choses qu'on ne décrit point.

On palpite à le voir, à suivre l'éloquence muette de son visage et de ses yeux. Il fait admirablement le récit de son rêve au se-

cond acte; il dit ce vers du cinquième:

Ma mère, hélas! me maudit, me déteste!

d'une façon déchirante, et celui-ci surtout:

Et puis le sang versé nous rend impitoyable.

Il a trouvé là une sonorité particulière qui tient le milieu entre celle de la parole et du chant, et dont l'accent, d'une vérité parfaite, est irrésistible. Roger et madame Viardot sont chaque soir rappelés plusieurs fois avec enthousiasme.

* * * * *

II

27 octobre 1849.

Cette reprise du _Prophète_, qu'on n'avait pas entendu depuis plusieurs mois, devait être et a été, en effet, très favorable à la partition. La partie musicale du public se trouve maintenant dans les conditions voulues pour comprendre l'ensemble et apprécier la finesse des détails de l'œuvre. Un opéra de cette dimension et de ce style ne peut être bien goûté que de ceux qui l'ont assez vu ou lu pour le savoir presque par cœur; or cette représentation était, je croîs, la vingt-sixième, et pendant la clôture de l'Opéra qui l'a précédée, la publication de la partition en avait répandu à flots les mélodies, soit en les reproduisant dans leur forme originale, soit en les défigurant plus ou moins par ces opérations obligées qu'on nomme maintenant _transcriptions_, pour piano à quatre mains ou piano à deux mains, pour deux violons, pour un

violon, pour deux flûtes, pour une flûte et même pour un flageolet!... Quand on songe qu'il existe dans le monde des êtres à figure humaine désireux de posséder la partition du _Prophète transcrite_ (le mot est merveilleux) pour un flageolet!!! Et dire que ce sont ces êtres-là qui indemnisent l'éditeur des pertes que lui ferait infailliblement éprouver la publication de l'œuvre intacte.

Tant il y a que, le flageolet, les flûtes, le cornet à pistons, les pianos, les bals, les concerts de salon et les pensionnats de demoiselles aidant, chacun sait maintenant que la partition du _Prophète_ contient trente morceaux de divers et très beaux caractères, sans compter quatre airs de ballet, valse, redowa, quadrille des patineurs et galop, d'une élégance et d'un entrain irrésistibles. On chantonne, on sifflotte, on pianotte le chœur pastoral: _La brise est muette_, si doucement rythmé et si plein de fraîcheur; la charmante romance: _Un jour, dans les flots de la Meuse_; le morceau d'ensemble: _Ad nos, ad salutarem undam_, gros choral en style luthérien dont l'accent et la couleur sont si vrais, que toutes les fois que les trois corbeaux anabaptistes viennent le coasser, on se sent pris d'une fureur mêlée de mépris pour ces ignobles fanatiques, et qu'on cherche sous sa main quelque canon pour les mitrailler. Et la gracieuse pastorale: _Pour Berthe, moi je soupire_, le magnifique arioso: _O mon fils! sois béni!_ le songe (page colossale d'orchestration, de modulation et de vérité dramatique), les couplets si vigoureusement rythmés et d'une mélodie si originale: _Aussi nombreux que les étoiles_, l'arrivée des patineurs, le trio: _Verse, verse_, si remarquable par sa sauvage gaieté, la marche du sacre, dont le second thème est si noble, le chœur d'enfants: _Le voilà, le roi prophè-

te_, les couplets bachiques, l'hymne triomphal lui-même: _Roi du ciel_, tout y passe.

Mais comme les amateurs véritables, les forts, supposent bien que leur exécution de toutes ces admirables choses sur le flageolet, et même sur deux flageolets, si excellente qu'elle soit, laisse un peu à désirer, la plupart d'entre eux deviennent curieux de voir l'œuvre entière arrangée à grand orchestre par l'auteur; et, en dépit de la mode, ils vont à l'Opéra. Voilà pourquoi il y avait foule si compacte à la représentation dernière, et tant de visages de joueurs de flageolet.

Quelques-uns de ces dilettanti ont bien trouvé que M. Meyerbeer avait entièrement dénaturé leurs morceaux favoris en les arrangeant pour tant de voix et d'instruments; souvent même ils ont été embarrassés pour les reconnaître; mais en considération de l'originalité de la mélodie, ils ont senti qu'il ne fallait pas trop en vouloir de son harmonie et de son instrumentation à l'arrangeur, et ils lui ont généreusement pardonné tout ce luxe intempestif.

Pardon, cher et illustre maître, de plaisanter de la sorte à propos de votre œuvre immense; mais quand ma pensée se porte sur nos usages d'industrie musicale, sur les idées incroyables que se fait de notre art la grande majorité de ceux qui, dit-on, le font vivre en le payant, je me sens pris de ces rires nerveux, rires de fou, rires de désespéré, rires de damné, rires de Bertram, auxquels il faut que je cède sous peine de me livrer à des fureurs atroces et du plus mauvais goût. A ce sujet, si vous voulez être franc, vous conviendrez même, je le parie, que ces procédés de torture appliqués par l'industrie à l'art et à la poésie vous font aussi bien des fois grincer _a bocca chiusa_ de la plupart de vos

dents. Et pourtant il ne vous est pas encore arrivé, du moins je l'espère, de recevoir une insulte pareille à celle qui, entre mille autres, fut infligée en 1828 à ce pauvre grand poète Weber quand son _Freyschütz_ eut été, sous le nom de _Robin des Bois_, écartelé à l'Odéon. Il y avait alors dans le quartier Latin (quartier général des joueurs de flageolet, et où l'on vous joue, par conséquent, depuis la loge jusqu'à la mansarde), il y avait, dis-je, un pauvre diable qui exerçait pour vivre une étrange industrie.

Il y a de tout dans ce Paris. Les uns trouvent leur pain au coin des bornes, la nuit, une lanterne d'une main, un crochet de l'autre; ceux-ci le cherchent en grattant le fond des ruisseaux des rues; ceux-là en déchirant le soir les affiches qu'ils revendent aux marchands de papier; de plus utiles équarrissent les vieux chevaux à Montfaucon. Celui-là équarrissait la musique des grands maîtres en général, et celle de Weber en particulier. Vous croyez peut-être deviner déjà le nom de mon homme, et je vous vois rire d'ici; eh bien! pas du tout, _ce n'est pas lui_; le mien se nommait Marescot, et son métier était de transcrire toute musique pour deux flûtes, pour une guitare ou pour flûte et guitare, et surtout pour deux flageolets, et de la publier. La musique de Weber ne lui appartenant pas (tout le monde sait qu'elle _appartenait_ à l'auteur des paroles et des perfectionnements que _Robin des Bois_ avait dû subir pour être digne d'apparaître à l'Odéon[47]), il n'osait la publier ni la vendre, et c'était un grand crève-cœur pour lui, car, disait-il, il avait une idée qui, appliquée à un certain morceau de cet ouvrage, devait lui _rapporter gros_. En ma qualité d'étudiant flûtiste et guitariste, je connaissais ce malheureux. Nos tendances musicales n'étaient pas précisément les mêmes, et je dois avouer qu'il m'est arrivé plus d'une fois de lui laisser soupçonner que je l'appréciais. Je m'oubliai même un jour jusqu'à lui

dire le demi-quart de ma pensée. Ceci nous brouilla un peu, et je demeurai six mois sans mettre les pieds dans son atelier. Malgré tous les crimes et toutes les infamies dont il s'était couvert à l'égard des grands maîtres, il avait un aspect assez misérable et des vêtements passablement délabrés. Mais voilà qu'un beau jour je le rencontre marchant d'un pas leste sous les arcades de l'Odéon, en habit noir tout neuf, en bottes entières et en cravate blanche; je crois même, tant la fortune l'avait changé, qu'il avait les mains propres ce jour-là. «Ah, mon Dieu, m'écriai je, tout ébloui en l'apercevant, auriez-vous eu le malheur de perdre un oncle en Amérique, ou de devenir collaborateur de quelqu'un dans un nouvel opéra de Weber, que je vous vois si pimpant, si rutilant, si ébouriffant?--Moi! répondit-il, collaborateur? ah bien, oui; je n'ai pas besoin de collaborer; j'élabore tout seul la musique de Weber, et bien je m'en trouve. Cela vous intrigue; sachez donc que j'ai réalisé mon idée, et que je ne me trompais pas quand je vous assurais qu'elle valait gros, très gros, extraordinairement gros. C'est Schlesinger, l'éditeur de Berlin, qui possède en Allemagne la musique de _Freyschütz_; il a eu la bêtise de l'acheter; quel niais! Il est vrai qu'il ne l'a pas payée cher. Or, tant que Schlesinger n'avait pas publié cette musique baroque, elle ne pouvait, ici, en France, appartenir qu'à l'auteur de _Robin des Bois_, à cause des paroles et des perfectionnements dont il l'a ornée, et je me trouvais dans l'impossibilité d'en rien faire. Mais aussitôt après sa publication, à Berlin, elle est devenue propriété publique chez nous, aucun éditeur français n'ayant voulu, comme bien vous le pensez, payer une part de sa propriété à l'éditeur prussien pour une composition pareille. J'ai pu aussitôt me moquer des droits de _l'auteur_ français et publier sans paroles mon morceau, d'après mon idée. Il s'agit de la prière en _la bé-

mol_ d'Agathe au troisième acte de _Robin des Bois_. Vous savez qu'elle est à trois temps, d'un mouvement endormant, et accompagnée avec des parties de cor syncopées très difficiles et bêtes comme tout. Je m'étais dit qu'en mettant le chant dans la mesure à six-huit, en indiquant le mouvement _allegretto_, et en l'accompagnant d'une manière intelligible, c'est-à-dire avec le rythme ordinaire dans cette mesure (une noire suivie d'une croche, le rythme des tambours dans le pas accéléré), cela ferait une jolie chose qui aurait du succès. J'ai donc écrit ainsi mon morceau pour flûte et guitare, et je l'ai publié, tout en laissant le nom de Weber. Et cela a si bien pris, que je le vends, non par centaines, mais par milliers, et chaque jour la vente en augmente. Il me rapportera à lui seul plus que l'opéra entier n'a rapporté à ce nigaud de Weber, ni même à M. de Castil-Blaze, qui pourtant est un homme bien adroit. Et voilà ce que c'est que d'avoir des idées.»

Que dites-vous de cela, cher maître? Je suis presque sûr que vous allez me prendre pour un historien et que vous ne croirez pas un mot de mon récit. Et tout en lui est vrai néanmoins et j'ai longtemps conservé un exemplaire de la sublime prière de Weber ainsi transfigurée par l'idée et pour la fortune de M. Marescot, éditeur de musique et professeur de flûte et de guitare, établi rue Saint-Jacques, au coin de la rue des Mathurins.

Convenez que c'est une belle chose, en fait d'art, que le suffrage du plus grand nombre!...

Pour en revenir à la reprise du _Prophète_, il me semble, à part le petit accident causé par la faiblesse de quelques pauvres femmes des chœurs, que vous avez dû être content de vos interprètes. Il y avait dans tous ardeur, zèle et enthousiasme. Madame

Viardot a été admirable comme toujours; c'est chez elle une habitude enracinée. Roger ne fut jamais, depuis qu'il est à l'Opéra, si bien en voix, ni en verve plus heureuse. Il nageait en pleine passion et dominait toutes vos terribles rumeurs musicales des sons de sa voix stridente et hardie jusqu'à l'insolence ce jour-là. Dans la scène de l'église, dont la mise en scène et la pantomime des deux acteurs principaux sont des chefs-d'œuvre, madame Viardot et Roger ont fait frissonner toute la salle. C'était donc justice de les rappeler aussi souvent qu'on l'a fait pendant et après la représentation. Mais on a été, ce me semble, d'une parcimonie d'applaudissements choquante à l'égard de Levasseur, qui a dit avec une habileté et une justesse d'intonation bien remarquables toutes les parties de son rôle et surtout ses couplets: _Aussi nombreux que les étoiles_ dont la mélodie roule sur deux octaves pleines de _mi à mi_, et qu'il n'est pas facile de chanter de cette façon. Madame Castellan était aussi en beauté de voix, elle n'a rien laissé à désirer sous le rapport de la justesse ni de la pureté des sons. Entre nous, son rôle est écrit un peu haut, et il contient des traits qu'elle est obligée d'arracher en penchant la tête de côté dans l'effort de l'action laryngienne, et en faisant une grimace trop comique pour sa jolie figure.

Là, en confidence, sont-ce vos cantatrices qui vous ont _imposé_ toutes ces vocalises d'un si singulier effet, ou est-ce vous qui les leur avez _confiées_? Il y a eu, dites-vous, entre l'auteur et les virtuoses échange de procédés. Je m'en doutais. C'est bien triste. Le public n'aime pas trop cela comme musique, malgré tous ses applaudissements; ne le croyez pas, il s'étonne, il acclame quand le tour est fait, comme s'il assistait aux périlleux exercices des artistes de l'Hippodrome, voilà tout. Quant à moi, je vous avouerai que ces contorsions de gosier me font un mal épouvantable, abs-

traction faite même des atteintes portées à l'expression et aux convenances dramatiques. Leur bruit m'attaque douloureusement toutes les fibres nerveuses; je crois entendre passer la pointe d'un diamant sur une vitre ou déchirer du calicot. Vous savez si je vous aime et vous admire; eh bien, j'ose affirmer que dans ces moments-là, si vous étiez près de moi, si la puissante main qui a écrit tant de grandes, de magnifiques et de sublimes choses était à ma portée, je serais capable de la mordre jusqu'au sang.....

HEROLD

ZAMPA

27 septembre 1835.

Je ne connaissais de l'ouvrage d'Herold, avant la reprise qu'on en a faite dernièrement, reprise dont je ne saurais parler sans aller sur les brisées de mon spirituel collaborateur M. J. J.[48] que les lambeaux que lui ont arrachés les orgues de barbarie, les vaudevilles et les contredanses. A l'époque de ses premières représentations, je me trouvais en Italie, m'inquiétant fort peu de ce qui se faisait à l'Opéra-Comique de Paris, fréquentant beaucoup les théâtres, cependant non pas ceux de San Carlo, del Fondo, de Valle, de la Pergola ou de la Scala, où je n'eusse rien entendu de mieux ni même de comparable à ce que nous avons au théâtre Favart, mais bien les théâtres antiques de Pompéi, de San Germano, de Tusculum, de Rome, où, en courant sur les gradins, sous les voûtes, le long des corridors déserts, la brise du soir joue des airs d'une expression à laquelle Coccia, Schiafogatti, Focolo ni même Vaccaï, n'atteindront jamais.

A la vérité, l'exécution et la mise en scène ne contribuaient pas peu au prestige de ces chants de la nuit. D'abord le vent ne change rien au texte que le grand compositeur des mondes lui a confié, il est triste ou gai, violent ou folâtre suivant l'ordre de l'_eterno maëstro_, il rugit, il pleure ou il soupire doucement, mais il ne brode jamais, ne surcharge point de nauséabondes appogiatures ses mélodies primitives, et ne fait pas de _cadenze_; pour les décors il ne faut pas chercher à les décrire, surtout quand il s'agit du théâtre tragique de Pompéi, du haut duquel on avait à droite le Vésuve, dont la tête agitait avec fracas une effrayante aigrette, pendant qu'un rouge collier de lave reposait avec une majesté sombre sur sa poitrine fatiguée, à gauche la riante mer de Naples, où

La lune ouvrait dans l'onde Son éventail d'argent;

et par-dessus toute cette magie du ciel, de la terre, des feux et des eaux, un silence sublime, pas d'importun bavardage, pas de stupides observations, pas d'irritants applaudissements, pas de public enfin, et quelquefois un spectateur unique pour un tel opéra.

O souvenirs! ô Italie! ô liberté! ô poésie! ô damnation! Je suis obligé de m'occuper de l'Opéra-Comique!!! J'ai lu et vu la pièce, donc le plus fort est fait. Il s'agit de _Zampa_ ou _la Fiancée de marbre_. On va probablement me la jeter, la pierre, si je dis ce que je pense de cette production tant vantée.

Mais qu'importe! Herold n'existe plus, et bien que, de l'avis de celui qui a retourné l'aphorisme, on doive _des égards aux morts_, je crois devoir la vérité à l'art qui est vivant et progresse toujours. Ainsi, en un mot comme en cent, je n'aime pas _Zam-

pa_, et voilà pourquoi: il y a bien là dedans ce qui ne se trouve pas souvent à l'Opéra-Comique, de la musique, il y a même de beaux morceaux d'ensemble; mais comme œuvre complète, comme partition qui, par son sujet, indique, quoi qu'on puisse dire, une prétention mal déguisée à faire le pendant du _Don Juan_ de Mozart, _Zampa_ me paraît mauvais. Autant l'un est vrai, d'une allure rapide, élégante et noble, autant l'autre est faux, entaché de lieux communs et de vulgarisme. Une comparaison entre les paroles des deux partitions fera mieux comprendre la différence que je trouve entre les deux musiques. Chacun connaît le mordant, l'originalité et la vérité un peu crue des expressions du _Don Juan_ de Mozart dans le dialogue; celui d'Herold s'exprime ainsi dans une orgie:

Nargue du vent et de l'orage, Quand d'aussi bon vin Mon verre est plein, Buvons! car peut-être un naufrage Finira demain Notre destin.

Ailleurs, au moment de violer une jeune fille, il lui dit sans rire: «Cède, cède à mes lois», et sa victime échevelée répond:

Dissipez mes alarmes; Est-ce donc par des larmes Que l'on peut être heureux? Souscrivez à mes vœux.

Il n'y a au monde que l'Opéra-Comique où l'on puisse entendre de pareils vers: eh bien! en général, la musique de _Zampa_ n'a guère plus d'élévation dans la pensée, de vérité dans l'expression, ni de distinction dans la forme. Seulement il est bien sûr que l'auteur des paroles n'a attaché aucune importance aux rimes qu'il jetait au musicien, tandis que celui-ci s'est battu les flancs en maint endroit sans pouvoir s'élever au-dessus de son collaborateur. Du moins ai-je été affecté par cette musique abso-

lument comme les poètes le seront par les lignes que je viens de citer. En outre, le style n'a pas de couleur tranchée; il n'est pas chaste et sévère comme celui de Méhul; exubérant et brillant comme celui de Rossini; brusque, emporté et rêveur, comme celui de Weber; de sorte qu'à bien prendre, tout en participant un peu des trois écoles allemande, italienne et française, Herold, sans avoir un style à lui, n'est cependant ni Italien, ni Français, ni Allemand. Sa musique ressemble fort à ces produits industriels confectionnés à Paris d'après des procédés inventés ailleurs et légèrement modifiés; c'est de la musique parisienne. Voilà la raison de son succès auprès du public de l'Opéra-Comique, qui représente à notre avis la moyenne classe des habitants de la capitale, tandis qu'elle obtient si peu de crédit parmi les amateurs ou artistes qu'un goût plus délicat, une organisation plus complète, un raisonnement plus exercé distinguent éminemment de la multitude.

Les motifs de ce jugement sévère ressortiront plus plausibles de l'examen que nous allons faire de la partition de _Zampa_. L'ouverture me semble mauvaise pour la forme comme pour le fond. Elle se compose de quatre ou cinq motifs différents, empruntés à l'opéra, et enchaînés à la suite les uns des autres sans aucune espèce de liaison. L'harmonie d'ensemble, l'unité, n'existe donc pas. C'est un pot-pourri et non une ouverture. Je sais bien que ce système commode a été adopté par Weber pour ses immortelles ouvertures du _Freyschütz_, d'_Obéron_, d'_Euryanthe_, et de _Preciosa_; mais Weber, en empruntant des thèmes à la partition pour l'ouverture, avait trouvé l'art de les unir intimement, de les engrener, de les fondre en un tout homogène, avec tant d'adresse, avec un sentiment si exquis, que le procédé disparaissait pour ne laisser voir que la beauté du résultat. Il jetait à la

vérité de l'argent, du cuivre et de l'or, dans la masse en fusion, mais il savait en combiner l'alliage, et quand la statue sortait du moule, sa couleur sombre n'accusait qu'un seul métal, le bronze. En outre, dans l'ouverture de _Zampa_, si on en excepte le premier _allegro_ qui a du feu et une certaine énergie sauvage, les mélodies ne sont ni bien neuves ni bien saillantes; l'avant-dernière surtout, formée de petites phrases sautillantes, comme Rossini en a laissé tomber quelquefois de sa plume quand il était las de composer, me paraît vraiment misérable et sottement coquette. Je signalerai également dans l'ouverture le défaut qu'on remarque dans tout l'opéra: c'est l'abus des appogiatures, qui dénature tous les accords, donne à l'harmonie une couleur vague, sans caractère décidé, affaiblit l'âpreté de certaines dissonances ou l'augmente jusqu'à la discordance, transforme la douceur en fadeur, fait minauder la grâce et me paraît enfin la plus insupportable des affectations de l'École parisienne. Quant à l'instrumentation, je n'en saurais rien dire, sinon qu'elle est suffisante en général, mais qu'à la _coda_ les coups de grosses caisses sont tellement multipliés, rapides et furibonds, qu'on est tenté de rire ou de s'enfuir.

Le premier air de Camilla, en _la_ bémol: _A ce bonheur suprême_, est au contraire plein de candeur et de pureté; l'harmonie en est simple, et les dessins d'accompagnement bien choisis, jusqu'à l'entrée de l'_allegro_ en _mi_ naturel, où le coquet prétentieux de l'École parisienne recommence. A ce morceau succède un chœur d'hommes, dont la mélodie vive et gaie n'est pas exempte d'affèterie, mais dont le principal défaut consiste dans la subalternéité des voix. Le thème est exécuté à l'orchestre par les premiers violons, tandis que sur la scène le chœur marque les temps forts de la mesure en plaquant l'harmonie; tellement que

les premiers ténors, au lieu de suivre une marche tant soit peu mélodique, ne font entendre que des _ut_ pendant les huit premières mesures. Ce n'est donc pas un chœur, mais seulement un thème instrumental chargé d'un inutile accompagnement vocal. Ce moyen facilite beaucoup la tâche des choristes; aussi aiment-ils fort les compositeurs qui en font usage: à leur avis, ceux-là seulement savent écrire pour les voix. La ballade obligée du premier acte est extrêmement simple, elle a bien les allures d'une complainte de jeunes filles; mais ce style enfantin ne dégénère-t-il pas un peu en niaiserie? Pour moi la chose n'est pas douteuse; je retrouve là toute la naïveté de l'École parisienne.

Je saute un trio assez pâle, pour arriver au grand quatuor de l'entrée de _Zampa_. Ce morceau, d'un style ferme, essentiellement dramatique, bien conduit, bien modulé, et exempt de ces désespérantes appogiatures que nous reprochons tant à l'auteur, est sans comparaison le meilleur de l'opéra. La partie du trembleur Dandolo est fort comique; l'idée de le faire chanter presque constamment en triolets contrariés par le rythme binaire de tout le reste de la masse harmonique, est ingénieuse; et l'allegro qui succède à l'aparté est plein de force et d'éclat. La grande progression de tierces descendantes à l'unisson qui se trouve vers la _coda_, se trouve en opposition directe avec l'expression indiquée par les paroles: on ne dit pas ainsi: _Hélas! la force m'abandonne!_ On ne crie pas si fort pour l'ordinaire quand _on se sent mourir_; mais comme la scène en général est montée au ton de l'anxiété et de l'effroi, cette idée rendant à merveille le dernier de ces deux sentiments, il serait injuste de chicaner le compositeur à ce sujet. Il me semble seulement qu'il eût dû exiger de l'auteur du libretto des paroles en concordance parfaite avec sa belle inspiration musicale; rien n'était plus facile que ce change-

ment. Le finale commence par un chœur de corsaires, chœur véritable, la pensée musicale se trouvant réellement dans les voix; il est coupé en phrases de trois mesures, et le rythme entremêlé de syncopes en est assez piquant; mais on ne saurait le compter pour un morceau à cause de son laconisme. L'entrée des jeunes filles ramène encore le défaut que nous avons signalé plus haut; le chant est dans l'orchestre, et les trois parties de soprani et contralti n'exécutent qu'un remplissage d'harmonie dépourvu de tout intérêt. De pareils chœurs sont de véritables fictions. Ce n'est pas à faire chanter sur le théâtre une partie de seconde clarinette par les soprani, de second ou de troisième cor par les ténors, et de basson par les basses, que consiste l'art d'employer les masses chorales. C'est aux Italiens que nous devons cette découverte, précieuse pour la paresse des compositeurs et l'incapacité des exécutants. Dans le reste du finale, la voix reprend cependant le rang auquel elle a droit dans l'échelle musicale; le thème: _Au plaisir, à la folie_, qui avait été déjà entendu dans l'ouverture, reparaît à la fin, interrompu par un aparté plein de terreur, dont le contraste est d'un excellent comique. Voilà une idée vraiment musicale, comme n'en trouvent pas souvent les faiseurs de _libretti_; aussi le compositeur ne l'a-t-il pas manquée.

La prière des femmes, qui ouvre le second acte, est bien innocente; on distingue pourtant dans la ritournelle un enchaînement d'accords parfaits d'une heureuse originalité.

Le grand air: _Toi, dont la grâce séduisante_, a du charme mélodique, bien que la coupe rythmique n'en soit pas irréprochable et que la muse du style parisien s'y fasse sentir à tout instant. Le duo terminé en trio: _Juste ciel! qu'ai-je vu! c'est ma femme!_ a beaucoup de verve, plusieurs périodes de l'ensemble

se développent bien, et on y rencontre quelques tournures d'harmonie assez imprévues. Quant à celui des deux amants: _Pourquoi vous troubler à ma vue?_ c'est du jasmin, de la vanille et de l'ambre, à hautes doses. Le finale est fort loin de celui du premier acte, malgré la gentillesse d'une petite barcarollette six-huit, comme la plupart des nombreuses chansons, rondes, ballades ou romances sucrées, dont les auteurs ont saupoudré leur pièce, pour le bonheur des orgues et des marchands de musique. C'est péniblement élaboré, et plusieurs modulations forcées amènent des duretés qu'on supporte difficilement. Au dernier acte, je trouve une sérénade délicieuse, pleine de fraîcheur et de douce mélancolie; et encore le duo entre Camille et Zampa: _Pourquoi trembler?_ dont l'allegro contient une mélodie élégante appliquée, fort mal à propos, par les deux personnages, sur deux phrases d'un sens diamétralement opposé. Pour tout le reste, je n'y vois absolument que la fleur du style parisien orné de tous les colifichets de l'instrumentation italienne et des harmonies chromatiques hérissées de dissonnances dont Spohr et Marchner ont attiré le reproche à l'école allemande par l'abus qu'ils en ont fait. J'ajouterai qu'Herold, en employant ces accords de sauvage et fantastique apparence, atteint fort rarement son but; c'est une arme qu'il ne sait pas manier; presque toujours c'est le manche qui porte au lieu de la lame; et, au contraire de Mozart, de Beethoven et de Weber, ses coups meurtrissent sans faire couler de sang.

Voilà notre opinion tout entière sur _Zampa_. Si quelque chose peut adoucir sa rudesse aux yeux des admirateurs d'Herold, nous dirons en finissant que cette partition remplit cependant toutes les conditions qu'on exige aujourd'hui _à Paris_ d'un véritable opéra-comique, et que les auteurs ont pleinement réus-

si, puisque le suffrage de cette partie du public à laquelle ils s'adressaient leur est incontestablement acquis.

DONIZETTI

LA FILLE DU RÉGIMENT

16 février 1840.

On jure terriblement dans cette pièce! Mais c'est le style du temps. Aujourd'hui nos soldats ont parfois de très bonnes manières; ils savent à peu près l'orthographe, et ne blasphèment que dans les grandes occasions. Il est vrai que, sous l'Empire, on s'occupait d'un autre genre d'éducation, et qu'on était parvenu à un degré de force peu commun dans l'art de... se faire tuer. Ce qui ne veut pas dire que nous ayons le moins du monde oublié ce beau talent; seulement on est plus avancé à présent, et nous avons joint à l'art de mourir un peu de savoir-vivre.--Assez d'_esthétique_ militaire.--Esthétique! Je voudrais bien voir fusiller le cuistre qui a inventé ce mot là!

Nous sommes dans les guerriers, dans les lauriers et dans les troupiers. Il s'agit d'un régiment, d'un régiment qui eut une fille, une fille à lui tout seul. C'est le sergent Sulpice qui l'a trouvée sur le champ de bataille, abandonnée dans son berceau, avec une lettre de son père le capitaine Robert, qui la recommande à une marquise de Brakenfeld. Sulpice, comme de raison, ne sait où prendre cette marquise, et, sans s'en inquiéter davantage, il met l'enfant et la lettre dans son sac, quitte à remettre plus tard l'une et l'autre à leur adresse.

Après quinze ans bien employés, il faut le dire, Sulpice revient dans le Tyrol avec ses camarades. On ne sait pas comment il a pu

dans les camps remplir ses fonctions de père nourricier; quoi qu'il en soit, le petite fille a grandi sous les drapeaux: charmante brune aujourd'hui, familiarisée avec l'odeur de la poudre et le langage des canons, elle parcourt les rangs du régiment qui l'a adoptée, son tonnelet sur l'épaule, et verse à chacun de ses pères l'enthousiasme et l'eau-de-vie. Sulpice, on le voit, s'est donné des collaborateurs, voilà pourquoi Marie se nomme la Fille du Régiment. La tendresse paternelle de nos braves ne tarde pas à se changer en un sentiment plus vif, mais non moins pur. La jeune cantinière ne court aucun danger de séduction, on la respecte et on se respecte de trop pour cela; on a seulement exigé d'elle le serment de ne pas choisir d'époux hors des rangs du 21e. Mais Jupiter se rit des serments de l'Amour et de ceux des cantinières. Voilà qu'un jour, en cueillant des noisettes sur le bord d'un précipice, le pied manque à Marie; elle tombe, elle va mourir d'une mort affreuse, quand un beau jeune Tyrolien se trouve là à point nommé pour la recevoir dans ses bras et la sauver. Inutile de dire que nos deux personnages émus de cette brusque rencontre s'éprennent à l'instant même l'un pour l'autre du plus ardent amour. Le régiment ne tarde pas à se remettre en marche, car le Goguelat de M. de Balzac dit vrai: on en usait furieusement dans ce temps-là, des hommes et des souliers. Tonio, c'est le nom du sauveur de Marie, a l'imprudence de suivre les troupes françaises autour desquelles il rôde sans cesse pour apercevoir sa bien-aimée. On le prend pour un espion, et naturellement on va le fusiller, quand plus naturellement encore Marie intervient, déclare qu'elle lui doit la vie, qu'elle l'aime, et, ventrebleu! qu'elle l'épousera. A cet aveu, le régiment tout entier redevient père, il pardonne à Marie et lui permet d'aimer son libérateur. Mais le serment! le serment! «Quel serment?» demande Tonio. On lui

explique l'engagement contracté par Marie avec le 21e si jamais elle veut se marier. «Belle difficulté! dit le jeune gars; je m'enrôle, je me fais soldat, je suis du 21e; comme ça j'épouserai Marie sans qu'elle manque à sa parole.»

Sulpice, quelques jours après, met la main par hasard sur une vieille Allemande qui a la ridicule vanité de fuir l'armée française, comme si l'armée française pouvait être capable de na pas la respecter. Elle se nomme. C'est la marquise de Brakenfeld, celle à qui la lettre du capitaine Robert est adressée. A ce nom de Robert, la marquise se trouble et reconnaît sa _nièce_ dans la jeune fille qui lui est recommandée. Voilà donc la cantinière conduite au château des Brakenfeld. Elle va changer d'existence; mais ses sentiments resteront les mêmes pour Tonio, son sauveur, et pour les braves, _son père_, du 21e.

Après quelques mois, Marie, devenue tant bien que mal une demoiselle, est sollicitée par la marquise d'accepter pour époux un grand seigneur qu'elle n'a jamais vu. Elle aime toujours Tonio; elle a le caractère énergique et résolu, et pourtant elle consent. Conçoit-on cela? Allons, franchement: il y a un peu de vanité féminine dans son fait. Le contrat est prêt: Marie va signer (il paraît que ses pères du 21e n'ont pas négligé de lui apprendre à écrire. Oh! les bons pères!), quand un bruit de tambours se fait entendre. Le régiment de Sulpice s'avance, et Tonio, qui depuis son engagement a déjà gagné les épaulettes de lieutenant, ose venir demander à la marquise la main de Marie. Refus méprisant de la noble dame. Vigoureuse réplique du pauvre lieutenant. «Ah! vous me refusez! Eh bien! madame, sachez que je possède le secret de la naissance de Marie. Vous n'êtes point sa tante, n'ayant jamais eu de sœur; vous êtes sa mère: j'en ai les preuves,

et je les ferai connaître. Le capitaine Robert...--Tais-toi, malheureux! ne va pas me déshonorer; je consens à tout.--Eh! allons donc! Marie, veux-tu être ma femme?--Oui, mille tonnerres!--Mets ton nom là, madame la marquise le veut.--Hourra! crie le régiment; viens dans nos bras, Tonio, nous sommes ton beau-père... Déposez vos... armes! rompez les rangs!» La parade est finie.

La musique de cette pièce a déjà été entendue en Italie, du moins en grande partie: c'est celle d'un petit opéra imité ou traduit du _Chalet_ de M. Adam, et au succès duquel M. Donizetti n'attachait probablement qu'une très mince importance. C'est une de ces choses comme on en peut écrire deux douzaines par an, quand on a la tête meublée et la main légère. L'auteur de _Lucia_ et d'_Anna Bolena_ a eu tort de laisser représenter au théâtre de la Bourse une aussi faible production, au moment où l'attention du public dilettante va se concentrer sur celle que prépare à grands frais l'Opéra. Sans aucun doute il ne pouvait résulter de cette épreuve rien d'avantageux au succès des _Martyrs_; et nous n'oserions répondre qu'elle ne puisse lui être plus ou moins défavorable. Lorsqu'on est sur le point de produire une œuvre écrite _per la fama_, comme disent les compatriotes de M. Donizetti, il faut bien se garder de montrer un _pasticcio_ esquissé _per la fame_. On fait en Italie une effrayante consommation de cette denrée chantable, sinon chantante: on n'y voit guère que des prétextes aux succès des grands ténors et des _dive_. On dit: «Tel maître écrit _pour_ telle prima donna; Moriani fait _furore_ dans une cavatine de tel ouvrage; l'_impresario_ a fait venir dernièrement Donizetti pour écrire l'opéra de _la saison_; nous entendrons ça _le mois prochain_; la Marini, dit-on, est _très satisfaite_.» Et cela n'a pas beaucoup plus d'importance

dans l'art que n'en ont les transactions de nos marchands de musique avec les chanteurs de romances et les fabricants d'albums. Nous disons, ou du moins nos marchands disent: «Mademoiselle Puget a _tiré à deux mille cette année_; l'an passé elle _ne tira qu'à quinze cents_. Il y a progrès; il faut lui faire écrire deux albums pour l'hiver prochain.» Ou bien: «Le chanteur de M. Bernard Latte ne lui a fait vendre encore que deux cents Bérat et quatre-vingts Masini; il les chante partout cependant: il faut que sa voix ne plaise plus autant, ou que la verve sentimentale des auteurs se soit refroidie.» Tout cela est _per la fame_, et _la fama_ n'a que peu de chose à y voir.

La partition de la _Fille du Régiment_ est donc tout à fait de celles que ni l'auteur ni le public ne prennent au sérieux. Il y a de l'harmonie, de la mélodie, des effets de rythme, des combinaisons instrumentales et vocales; c'est de la musique, si l'on veut, mais non pas de la musique nouvelle. L'orchestre se consume en bruits inutiles; les réminiscences les plus hétérogènes se heurtent dans la même scène, on retrouve le style de M. Adam côte à côte avec celui de M. Meyerbeer. Ce qu'il y a de mieux, à mon sens, ce sont les morceaux que M. Donizetti a ajoutés à sa partition italienne, pour la faire passer sur le théâtre de l'Opéra-Comique. La petite valse qui sert d'entr'acte, et le trio dialogué dont on avait parlé, avant la représentation, sont de ce nombre; ils ne manquent ni de vivacité ni de fraîcheur. Le finale du premier acte n'a pas une forme bien arrêtée; on y cherche vainement une intention saillante. Une phrase du rôle de Marie, au second, est bien jetée, le dessin en est élégant. Je ne dirai rien de l'ouverture. M. Donizetti s'inquiète peu, très probablement, des critiques dont cette partition est l'objet; mais, encore une fois, il a tort, à cause des _Martyrs_. Le public n'aime pas qu'on agisse avec lui

aussi cavalièrement; il peut prendre ensuite une œuvre consciencieuse pour le pendant du _pasticcio_ qu'on lui a offert le premier, et faire peser sur elle le blâme que l'autre avait seul encouru. Espérons qu'il n'en sera rien malgré l'étrange impression produite en outre par l'annonce de la bordée que M. Donizetti va lâcher sur nos quatre théâtres lyriques, et qui doit, au dire des mauvaises langues, en couler bas au moins deux.

Quoi, deux grandes partitions à l'Opéra, _les Martyrs_ et _le Duc d'Albe_, deux autres à la Renaissance, _Lucie de Lammermoor_ et _L'ange de Nisida_, deux à l'Opéra-Comique, _La Fille du régiment_ et une autre dont le titre n'est pas connu, et encore une autre pour le Théâtre-Italien auront été écrites ou transcrites en un an par le même auteur! M. Donizetti a l'air de nous traiter en pays conquis, c'est une véritable guerre d'invasion. On ne peut plus dire: les théâtres lyriques de Paris, mais seulement: les théâtres lyriques de M. Donizetti. Jamais, aux jours de sa plus grande vogue, l'auteur de _Guillaume Tell_, de _Tancrède_ et d'_Otello_ n'osa montrer une ambition pareille. Il ne manquait pas de facilité, cependant, et il avait aussi ses cartons bien garnis! Pourtant, pendant toute la durée de son séjour en France, il n'a donné que quatre ouvrages et sur le seul théâtre de l'Opéra; Meyerbeer en dix ans n'en a produit que deux; Gluck, en mourant à un âge assez avancé, ne légua à notre premier théâtre que six grandes partitions, fruit du travail de toute sa vie. Il est vrai qu'elles dureront longtemps.

Là, franchement, que dirait ou que penserait M. Donizetti, si Florence, par exemple, était la capitale du monde civilisé, si elle contenait quatre théâtres lyriques, dont trois rudement subventionnés par l'État, c'est-à-dire par les Florentins, et si M. Adam

non content de faire claquer haut et ferme le fouet de son postillon sur la scène française de Florence, venait encore distribuer aux directeurs des trois autres théâtres des traductions ou des mélanges du _Châlet_, du _Proscrit_, de _Régine_, du _Brasseur_, du _Fidèle Berger_, de _la Reine d'un jour_, etc... Voici ce qu'il penserait probablement, car M. Donizetti est un homme honorable, dont le seul tort est évidemment de se laisser faire une douce violence par des spéculateurs qui ne pensent qu'à profiter d'une vogue momentanée, et s'inquiètent peu de la gloire de l'artiste étranger dont la fécondité leur paraît exploitable: «Il y a là dedans, se dirait-il, quelque chose d'évidemment vicieux et injuste. Si M. Adam veut bien venir écrire pour nous une, deux, et même trois partitions, soigneusement faites, et où il aura cherché à mettre tout ce qu'il aura de science et d'inspiration, Florence devra s'estimer heureuse et fière de lui offrir, avec l'hospitalité, tous les moyens d'exécution qu'elle possède. Il est de l'honneur des compositeurs italiens d'accepter une lutte offerte par le musicien français; l'émulation qu'elle excitera ne peut en outre que tourner au profit de l'art; il doit jaillir des éclairs du choc de ces deux écoles rivales. Mais si M. Adam, ayant écrit, de son aveu, soixante et quelques partitions, prend fantaisie d'exhumer celles mêmes qui n'ont pas réussi dans son pays, de les mêler à plus ou moins forte dose avec celles qui en ont obtenu des quarts de succès, des demi-succès, ou d'autres succès, d'en former ainsi une espèce de jeu de cartes, pour distribuer ça et là des as de cœur, des as de trèfle et des valets de carreau, ceci devient un intolérable abus, et les Florentins seraient absurdes de se laisser écraser par cette avalanche qui leur tombe des Alpes. Il n'y aurait plus que de la bêtise et non de la générosité dans leur fait. Ils se verraient réduits au silence, et leur cause serait perdue, non faute

de bonnes raisons, mais seulement pour n'avoir pu su mettre un terme au flux de paroles de leur adversaire.

«Le public florentin finirait par s'accoutumer aux plus grandes _légèretés_ du style français, n'en entendant pas d'autre, et, ne pouvant plus établir de comparaison, le goût se perdrait tout à fait. Les compositeurs nationaux, voyant que le seul moyen de se faire bien accueillir par les directeurs de théâtres est d'imiter M. Adam, ne manqueraient pas de copier ce qu'il y a de plus mauvais dans sa manière, pendant que lui, au contraire, agrandirait son style par l'étude de nos beaux modèles, et en se mettant au niveau d'une civilisation musicale plus avancée que celle des Français. Il nous inoculerait ses défauts, prendrait nos qualités et nous mettrait à la porte de chez nous aux grands applaudissements de toute la canaille de Florence! Certes, l'abnégation ne saurait de notre part s'étendre jusque là; et puisque le gouvernement qui entretient à grands frais notre Conservatoire et subventionne nos théâtres, ne prend nul souci du présent ni de l'avenir des artistes dont il a payé l'éducation, auxquels il a distribué des prix, tressé des couronnes, accordé des pensions pour les abandonner ensuite, dès qu'ils ont pu acquérir le sentiment de leur force et s'éprendre d'une juste ambition, c'est à eux de serrer leurs rangs et de se défendre, en toute loyauté, mais énergiquement. Nous devons donc dire à M. Adam: «Holà, notre maître! si vous avez franchi les Alpes avec armes et bagages, comme Annibal et Napoléon, tâchez donc que votre incursion sur la terre italienne ne puisse donner lieu à des comparaisons moins nobles. Les marchands forains aussi passent le Mont Cenis et le Simplon; nous en avons tous les ans un assez grand nombre à la foire de Sinigaglia. Si vous venez ici pour enrichir notre musée musical de belles partitions, nous vous applaudirons avec transport. Car

nous avons, nous, une grande passion, assez rare dans votre spirituelle patrie. Nous aimons la musique. Nous saurons en conséquence nous gêner beaucoup pour vous faire beaucoup de place, nous coucherons sur la dure pour vous céder nos lits; vous aurez nos chanteurs, nos danseurs, nos peintres les plus habiles; Félix Romani écrira vos libretti, et nous aurons le courage de passer pour des imbéciles, quand nous ne sommes au fond que des enthousiastes et des artistes dévoués. Mais, _per Bacco!_ ne venez pas à notre barbe spéculer sur un tel désintéressement et faire payer aux Florentins les bamboches musicales dont ne veulent plus et dont n'ont peut-être jamais voulu les modistes de votre rue Vivienne, quand nos grands maîtres pourraient leur donner pour rien des compositions dignes d'être applaudies par de royales mains; car nous ne serions pas embarrassés en ce cas pour démontrer à tous que votre or est du cuivre, que vos diamants ont des taches ou ne sont que du verre, et que vos glaces réfléchissent les objets à l'envers; et vous sentiriez alors, mais trop tard, la sagesse du proverbe: _Qui trop embrasse, mal étreint_, toujours parce que nous aimons la musique.» Voilà ce que, dans l'opinion présumée de M. Donizetti, les compositeurs italiens devraient dire à M. Adam. Et nous donc! pense-t-on que nous ayons le cœur moins haut placé, l'âme moins fière et le sang moins chaud que les Italiens?...

HALÉVY

LE VAL D'ANDORRE

14 novembre 1848.

Le succès du _Val d'Andorre_ à l'Opéra-Comique est un des plus généraux, des plus spontanés et des plus éclatants dont j'ai

été témoin. Les quatre-vingt-dix neuf centièmes des auditeurs applaudissaient, approuvaient, étaient émus. Une fraction cependant, fraction imperceptible, mais qui contient encore des esprits d'élite, ne partageait qu'avec des restrictions l'opinion dominante sur la haute valeur de l'ouvrage, d'autres, dès la fin du second acte, se montraient déjà _fatigués d'entendre dire que c'est charmant!_ O Athéniens! vous avez pourtant bien peu d'Aristides!

Pour moi, j'ai franchement approuvé et admiré; j'ai été impressionné vivement, sans songer, en écoutant les clameurs enthousiastes de la salle, à appliquer à M. Halévy ce mot antique: «Le peuple l'applaudit, aurait-il dit quelque sottise?...» Mot plus spirituel que profond, car le peuple applaudit même les belles choses quand elles sont à sa portée et qu'elles ne dérangent pas brusquement le cours de ses habitudes et de ses idées.

Le drame et la partition du _Val d'Andorre_ sont du nombre de ces heureux ouvrages que le doigt du succès a marqués, et qui suffiraient à la gloire d'un homme et à la fortune d'un théâtre. L'exécution d'ailleurs en est évidemment exceptionnelle, ainsi que nous le verrons tout à l'heure, et telle qu'on ne s'attendait point à la trouver à l'Opéra-Comique, théâtre assez peu soucieux jusqu'à présent, des qualités dramatiques et musicales qu'il vient de déployer[49].

* * * * *

L'intérêt palpitant de ce drame, la simplicité et le naturel des situations, la variété de ton qui y règne et l'excellente disposition des scènes destinées à la musique, en font un des meilleurs livrets d'opéra qu'on ait écrit depuis longtemps. La partition est si intimement liée avec la pièce, chacune des mélodies exprime si

fidèlement et si complètement le sentiment des situations, l'accent des passions et le caractère des personnages, que la musique et les paroles semblent avoir été écrites d'un jet par un seul et même auteur. M. Halévy a rencontré rarement une inspiration plus abondante et plus soutenue. A un style mélodique d'une distinction constante, il a joint ici une harmonie toujours piquante sans recherche et une des plus délicieuses instrumentations que nous connaissions. L'ouverture, formée de trois motifs, pris dans l'Opéra, est tissue avec une habileté admirable. Son effet est pittoresque et brillant. Après une charmante cavatine de Georgette, viennent des couplets de Jacques: _Voilà le sorcier_, pleins de caractère et d'originalité. Il faut louer beaucoup le quatuor de la divination, dans lequel j'ai remarqué l'ensemble final: _C'est de la magie!_ et la phrase: _Adieu, madame, et recevez mes compliments!_ Je louerai plus encore l'entrée de Rose-de-Mai effeuillant une fleur et ses couplets: _Marguerite, qui m'invite_, le sextuor, la modulation de l'air du capitaine sur ces mots: _La beauté qui me porte en son cœur_, la scène du tirage, le quatuor syllabique: _Destin qu'on dit terrible!_ la jolie chanson de conscrits: _Venez, la nuit est belle_, et ce cri si dramatique de Rose par lequel se termine le premier acte: _Il est sauvé, mon Dieu! pardonnez-moi!_

Le second acte s'ouvre par un chœur syllabique de soprani d'un effet gracieux et piquant. Puis on danse, et, tout en dansant, les jeunes garçons font des déclarations à leurs belles, et Georgette chante la basquaise avec accompagnement de tambours de basque, de grelots et de castagnettes. Il y a là une gaieté, une vivacité de coloris local digne des plus grands éloges; l'emploi en masse des instruments de percussion (non violents) tels que ceux que je viens de nommer, y fait merveille. Mais un morceau dont

l'auditoire a été enthousiasmé, c'est celui de Rose-de-Mai: _Faudra-t-il donc?..._ Il est écrit en entier dans le mode mineur; seulement, quand la jeune fille se rappelle la douleur qu'éprouvait Stephan d'être contraint de partir, à la dernière syllabe de ces mots: _Mais je l'ai vu si malheureux!_ l'accord majeur de la tonique s'épanouit d'une façon si naturelle et si inattendue, tant de tendresse s'en exhale, que les larmes en sont venues à tous les yeux. Cet accord est une inspiration sans prix, comme toute idée venue du cœur en droite ligne. Dans le trio: _Ah! maintenant je vais donc tout savoir!_ la réponse obstinée du capitaine: _Oh! quel vin délectable_ aux questions de Stephan, est ramenée on ne peut plus heureusement. Les exclamations douloureuses de Rose: _O souffrance mortelle!--Non, je ne l'aime plus!--Je n'ai plus qu'à mourir!_ sont du plus grand style et d'une poignante expression. J'aime moins les couplets du _Soupçon_, bien accompagnés cependant par un rythme sourd de cors et de timbales. Le petit chœur pastoral qui suit rappelle un peu un ensemble vocal de l'_Euryanthe_ de Weber. Mais le finale est un chef-d'œuvre. Les voix et les instruments s'animent ici d'une indignation terrible. Chaque note porte coup; tantôt l'effet résulte de l'unisson des voix, tantôt de leur division harmonique, mais toujours, en outre, de la vérité de l'accent et de cette union intime que j'ai signalée plus haut entre le chant et la parole. Et puis cette idée de faire mélodieusement pleurer un cor anglais à l'orchestre, pendant les terribles instants de silence laissés par les interpellations du chœur, silence qu'interrompent seuls sur la scène les monosyllabes étouffés de Rose presque évanouie, cette idée, dis-je, contraste d'une manière essentiellement et profondément dramatique avec tout le reste du finale, et en redouble la cruelle énergie. Je le répète: je crois que c'est un chef-d'œuvre.

Le troisième acte est beaucoup plus court que les deux précédents, il contient encore une chanson soldatesque avec chœurs, excellente, d'une mélodie franche et nette, et instrumentée supérieurement; un piquant duo entre Georgette et Saturnin, une délicieuse musette avec échos, un trio dont nous avons retenu la phrase de Rose:

Adieu, je vous laisse en partage, A toi tout mon amour, à toi mon souvenir.

et enfin un unisson fort beau de quatre voix de basse dans la scène de l'accusation.

Je ne pense pas que beaucoup d'opéras puissent fournir un pareil nombre de morceaux remarquables, morceaux, qui, de plus, ont eu l'insigne bonheur d'être remarqués et appréciés de prime abord.

* * * * *

BELLINI

NOTES NÉCROLOGIQUES

16 juillet 1836.

Ce n'est point d'une biographie qu'il s'agit ici. La vie du compositeur dont nous regrettons la fin prématurée n'offre aucune des vicissitudes qui eussent pu en rendre le récit intéressant. Entré fort jeune au Conservatoire de Naples, il en sortit pour suivre à Milan le célèbre chanteur Rubini, alors son protecteur et depuis son ami. Il écrivit très rapidement plusieurs partitions dont la plupart furent favorablement accueillies du public. Après un voyage de quelques mois en Angleterre, Bellini s'était fixé à Paris,

séduit par l'accueil que sa musique et lui-même y recevaient de toutes parts; plus encore peut-être par les richesses musicales qu'il y voyait accumulées, et c'est au milieu de l'enivrement d'un succès récent que la mort est venu l'enlever. Cet événement a frappé d'autant plus vivement, que Bellini, par la douceur de ses mœurs et par l'aménité de ses manières avait su se faire de nombreux amis. Aussi, est-ce pour se soustraire à une influence bien naturelle, que l'auteur de cette note, voulant faire une étude impartiale des travaux du jeune maestro, a tardé jusqu'ici de s'y livrer.

On a fait en France, et surtout en Italie, une foule de comparaisons plus ou moins forcées entre Bellini et les grands maîtres. On a trouvé en lui tantôt la simplicité élégante de Cimarosa, tantôt le charme pénétrant de Mozart, tantôt le pathétique élevé de Gluck, etc... Mais toujours une différence marquée entre son style et celui de Rossini. Cette dernière circonstance, qui, au premier coup-d'œil, semble avoir dû nuire à la vogue des premiers ouvrages de Bellini, est précisément ce qui a le plus contribué à la leur faire obtenir. Le public italien est plus français qu'on ne pense, sous certains rapports; l'amour du changement est très vif chez lui; à l'apparition de Bellini, il commençait déjà à se refroidir pour Rossini; peut-être même les succès continuels de l'illustre maëstro l'importunaient-ils; on était _las de l'entendre toujours appeler le juste_. En conséquence, on n'eut pas plutôt trouvé quelques différences entre le faire du compositeur sicilien et le sien, que cette anomalie, d'autant plus frappante que l'Italie était inondée d'imitations rossiniennes, attira l'attention générale. Toute musique de théâtre avait été réputée impossible hors de la roule brillante ouverte par l'auteur du _Barbier_; en reconnaissant son erreur sur ce point, le peuple italien se prit d'en-

thousiasme pour l'artiste qui l'avait désabusé, et, dès ce moment, une réaction violente se fit en faveur de Bellini. On l'adorait, c'est le mot, à Milan; et l'accueil que ses compatriotes lui firent, lors de son retour à Palerme, après le succès de _la Norma_, fut un véritable triomphe. Il semblait qu'il eut découvert la musique expressive, et que les larmes versées au _Pirate_ et à _la Straniera_ fussent les premières que le drame lyrique eût jamais fait couler. D'un autre côté, les partisans de l'ancienne école, qui commençaient à pardonner à Rossini son orchestre luxuriant, ses hardiesses harmoniques, et sa verve folle, trouvant dans cette nouvelle direction des idées, un retour vers leurs premières admirations, proclamèrent Bellini le restaurateur de l'art italien, et le nommèrent le second Paisiello. La réaction ne fut pas aussi prompte en France; la raison en est sans doute inhérente à la nature même du talent de Bellini. Si l'expression est le mérite principal de ses ouvrages, on conçoit, en effet, que ce mérite ne puisse être apprécié aussi facilement par des auditeurs dont le plus grand nombre est étranger à la langue dans laquelle ils sont écrits. On n'aperçut d'abord au contraire que leurs défauts; à part cette partie du public du théâtre Favart qui trouve tout _adorable_, pourvu que Rubini et mademoiselle Grisi chantent, le reste des amateurs et l'immense majorité des artistes trouvèrent cette musique pâle, décolorée, monotone, pauvre d'harmonie, en un mot fort en arrière de l'état actuel de l'art. Dans la plupart des premiers ouvrages de Bellini, la forme des accompagnements, la coupe des morceaux et l'instrumentation justifient, à mon sens, cette critique; souvent on y retrouve l'orchestre délabré de Grétry; ce n'est que dans ses dernières productions qu'il s'est appliqué à pallier, sinon à corriger ces défauts évidents. S'il n'a fait que les déguiser sans les faire disparaître entièrement, c'est qu'il

lui était réellement impossible de faire davantage. Le sens harmonique est un don de la nature, comme celui de la mélodie; il en est de même de l'art de grouper les masses et de tirer des effets nouveaux saisissants ou pittoresques des instruments.

Les observations les plus variées, les études les plus opiniâtres, aidées des conseils des maîtres les plus habiles, pourront bien amener l'artiste à la connaissance des procédés employés de son temps, mais ne le feront jamais sortir sous ce rapport de la ligne des médiocrités, et ne sauraient suppléer à ce qu'il y a d'incomplet dans son organisation. Aussi quand Bellini en vint à soigner son orchestre, ces tentatives n'eurent d'autre résultat que de le rendre un peu plus bruyant sans lui donner cette physionomie animée, dramatique et originale à laquelle il ne lui était pas permis d'atteindre. Ce n'est donc pas à ses prétendus progrès qu'il faut attribuer l'accroissement de sa vogue à Paris, mais seulement au temps qui nous a permis d'entrer peu à peu dans les conditions hors desquelles il nous était impossible d'apprécier son véritable mérite, l'expression; à la lassitude du style rossinien qui commençait à se faire sentir en France comme en Italie; à la médiocrité de la plupart des productions ultramontaines au moyen desquelles les directeurs du théâtre Favart avaient espéré ranimer la ferveur des dilettanti; à la présence de Bellini parmi nous; à ses succès de salon (dont l'influence est incroyable à Paris comme à Londres); et enfin à sa mort cruelle et inattendue qui a éveillé toutes les sympathies.

En comptant parmi les causes de sa popularité la différence qui existe entre son style et celui de Rossini, ce n'est pas que je partage en entier l'opinion généralement admise sur la réalité de cette différence. L'examen approfondi d'un de ses principaux ou-

vrages me fournira l'occasion d'exprimer là-dessus toute ma pensée. _La Straniera_ est celui que j'ai toujours préféré et que je choisirai.

L'introduction est une de ces choses auxquelles il est aussi difficile de trouver un nom que d'assigner un rang parmi les compositions musicales; elle justifie complètement la dénomination d'un certain bruit, donné aux ouvertures italiennes par Weber. En effet, ce n'est qu'un bruit assez désagréable fait par l'orchestre pour apprendre au public que la pièce va commencer. Il serait injuste et de mauvais goût de juger sur un tel morceau l'aptitude de Bellini pour la musique instrumentale. Il est hors de doute qu'il n'en faisait lui-même pas plus de cas que nous. Dans l'ouverture du _Pirate_, qu'il estimait fort, au contraire, on trouve réellement les proportions d'une ouverture, et il est aisé de reconnaître que l'auteur a voulu faire de son mieux. Malgré cela, il faut avouer qu'une telle symphonie ne serait tolérée en aucun lieu du monde où le haut style musical est connu et apprécié. A un _presto_ à trois temps où l'orchestre frappe de violents accords entrecoupés de silences, succède un _andante_ sans développements ni couleur, puis le grand _allegro_. La première phrase de ce mouvement est à peu près la même que celle d'un duo du vieil opéra de _Blaise et Babet_ (_J'n'aurons pas l'temps d'parler d'amour_) et, dans le milieu, se trouve un crescendo sur la tonique pédale, avec transposition du thème à l'octave supérieure au bout de chaque période, qui décèle une fâcheuse parenté avec ces crescendo à procédé dont le comte de Gallemberg, et toute l'école de Rossini ont fait une si terrible consommation. Le reste ne présente qu'un remplissage harmonique plus ou moins bruyant, dépourvu de toute originalité et même d'un intérêt quelconque. Mais chicaner un compositeur italien sur ses ouvertures,

c'est lui chercher une querelle d'Allemand; ainsi, laissant de côté pour Bellini la question de la musique instrumentale, jugée depuis longtemps, cherchons dans le drame même de la _Straniera_ les traces du génie mélancolique et tendre dont la nature l'avait doué; il y réside tout entier.

Un chœur d'un mouvement doux, d'une mélodie simple et nonchalante: _Voga, voga, il vento tace_, ouvre la scène d'une manière fort convenable; puis commence le duo entre Valdeburgo et Isoletta. Dans les quatre premières mesures du chant: _Giovine rosa_, se décèle la cause de la teinte particulière des mélodies de Bellini. Cette cause, qu'il est facile de retrouver, non seulement dans tous ses opéras, mais même dans la plupart de ses phrases, est la _prédominance de la troisième note du mode majeur_. Par son voisinage de la quatrième, qui n'est que d'un demi-ton au-dessus d'elle, cette note prend par intervalles l'aspect d'une sensible, et donne aux chants une expression fort tendre, plus souvent encore triste et désolée. Quand elle domine dans une mélodie que l'auteur a voulu rendre éclatante ou énergique, presque toujours alors elle répand sur la phrase une physionomie plus ou moins vulgaire; nous en voyons un exemple dans le fameux duo à l'unisson des _Puritani_, dont la redondance triviale a fait le succès de la pièce auprès d'une partie du public, tout en nuisant à la réputation de l'auteur dans l'esprit des musiciens, plus que n'auraient pu le faire dix chutes consécutives. Dans le duetto de la _Straniera_, l'expression indiquée par la situation est au contraire affectueuse et mélancolique, il s'ensuit que l'effet mélodique de la tierce est excellent, surtout sur les derniers vers:

Ah! l'aurora della vita E l'aurora del dolor.

La même observation est applicable au thème d'Isoletta, qui commence la seconde partie du duo:

O tu che sai gli spasimi Di questo cor piagato.

Sous le rapport de l'harmonie, ce morceau est écrit avec une négligence qu'on pourrait prendre aisément pour de la gaucherie. Bellini a souvent encouru de justes reproches à cet égard. La structure de sa mélodie, toujours surchargée d'appogiatures et n'attaquant jamais franchement les notes réelles, n'est pas sans avoir contribué beaucoup à l'entraîner dans un si fâcheux défaut. Je sais bien que la difficulté de créer des mélodies simples et naturelles, comme Mozart en a tant produit, devient plus grande de jour en jour:

Mais ce champ ne se peut tellement moissonner Que les derniers venus n'y trouvent à glaner.

D'ailleurs, ce style, ennemi de la clarté et de la pureté harmoniques, cet emploi incessant de toutes sortes de contorsions mélodiques, où de fort habiles voient la plus cruelle plaie de la musique moderne, devraient toujours être palliés par une rare délicatesse de goût et la plus grande adresse dans la disposition des accompagnements. Malheureusement, il n'en est presque jamais ainsi; de là une anarchie déplorable.

Le grand duo entre Arturo et Alaïde (_la Straniera_) est mieux écrit que le précédent. La plupart des mélodies qui le composent tournent encore autour de la tierce avec une obstination qui leur ôte beaucoup de variété. Toutes néanmoins sont plus ou moins remarquables par l'expression d'une passion profonde et d'un douloureux attendrissement.

Le mineur: _ah! se tu vuoi fuggir_ me paraît d'un sentiment plus poignant encore que le premier thème, et la _coda_ à trois temps: _un ultimo addio_ n'est d'un bout à l'autre que le cri d'angoisse d'un amour délirant.

L'âme est oppressée par la peinture de l'immense passion qui frémit dans ces deux malheureux êtres, et leurs accents de souffrance brisent le cœur. Pourquoi faut-il que l'inévitable cadence harmonique, dont les musiciens italiens signent tous leurs morceaux, vienne, après une inspiration d'une poésie aussi élevée, replonger l'auditeur dans la plus plate et la plus prosaïque des réalités? Si j'en avais le courage, je signalerais aussi comme une tache dans ce beau duo le trait vocalisé d'Alaïde sur les mots: _me sciagurata!_ où l'on retrouve les traces rossiniennes, abandonnées jusque-là par l'auteur.

Le chœur de chasseurs (nº 5) offre peu d'intérêt surtout pour les Français et les Allemands, familiarisés avec les merveilles que Weber a créées dans ce genre. Le morceau syllabique: _La Straniera a cui fé tu presti intera_, sans être un véritable chœur, dans l'acception ordinaire du mot, puisqu'il n'a que deux parties en commençant et une seule en beaucoup d'endroits, est beaucoup mieux conçu. C'est bien le babillage d'une foule empressée de répandre une mauvaise nouvelle, et la précipitation du débit, motivée par la maligne joie qui anime les personnages, me parait là d'un excellent effet.

Je trouve également fort dramatique le trio: _No, non ti son rivale_, tout en reconnaissant l'infériorité, je dirai même la nullité du rôle que joue l'orchestre dans la scène de la provocation où son intervention est d'une nécessité si évidente. Pour celle du duel, elle me paraît faible et décousue. Au lieu d'un morceau de

musique complet, c'est une suite de phrases sans liaison, dont l'une: _Per me pena il ciel non ha_, tout entière dans un style que l'auteur emprunte à Rossini de temps en temps, forme, avec la parole et la situation, la plus choquante disparate. Le chœur qui termine est à peine esquissé; et de tous les morceaux d'ensemble de la partition, c'est celui pourtant qui ressemble le plus à la strette d'un finale. J'arrive à un air fort court, à peine modulé dans le milieu, privé de développements, sans aucun dessein d'orchestre, pur de toute vocalisation ambitieuse, simple en un mot, et présentant, à mon sens, le type des plus touchantes élégies du jeune maëstro. On devine que je veux parler de l'air de Valdeburgo; l'un des triomphes de Tamburini.

Meco tu vieni, o misera, Longe da queste porte, Ove celar le lagrime Ti scorgera la sorte, Tomba ove ignota scendere La terra a te dara.

Toutes ces idées de malheur, de départ, d'éloignement, de larmes, de mort, de tombeau, d'oubli, sont exprimées avec la plus accablante vérité. Certes, voilà une inspiration, ou il n'en fut jamais; et cette mélodie, qui fait couler les larmes des indifférents, doit par les souvenirs qu'elle éveille et les images de deuil qu'elle retrace, cruellement déchirer les cœurs auxquels est demeurée chère la mémoire de Bellini.

Je passe sur plusieurs morceaux évidemment calqués sur la forme rossinienne pour avoir encore à louer à la dernière scène une prière: _Ciel pietoso_, d'une belle et noble couleur, quoique peu originale, un récitatif obligé plein de mouvement et l'admirable air d'Alaïde au moment de la catastrophe: dans lequel elle exhale en accents frénétiques sa passion et son désespoir. Le chœur qui s'y joint ensuite n'offre rien de remarquable en lui-

même, mais il sert à soutenir les cris de la jeune reine à demi folle, cris aigus, violents et prolongés, qui, présentés à découverts, pourraient, musicalement parlant, paraître d'un effet disgracieux et dont la force, déguisée jusqu'à un certain point et voilée par intervalle au moyen de la masse chorale, répand, au contraire, sur toute cette péroraison, la teinte la plus pathétique.

En résumé, l'auteur de la _Straniera_, inhabile aux grandes combinaisons musicales, peu versé dans la science harmonique, à peu près étranger à celle de l'instrumentation, et beaucoup moins original qu'on ne l'a prétendu sous le rapport du style et des formes mélodiques, Bellini, musicien de second ordre évidemment, n'en est pas moins à nos yeux, par sa profonde sensibilité, par sa grâce mélancolique, par son expression si souvent juste et vraie, autant que par la simplicité naïve avec laquelle ses meilleures idées sont présentées, une individualité d'autant plus remarquable qu'on ne devait pas s'attendre à la voir naître au milieu de la moderne école italienne, et que plusieurs de ses défauts ne sont pas les siens propres, mais ceux de son temps et de son pays, dont le développement a été favorisé par une éducation incomplète et le mauvais exemple.

ADAM

LE TORÉADOR

9 juin 1849.

Il m'arrive quelquefois de rendre compte fort tard des premières représentations des œuvres, même comme celle-ci, les mieux accueillies du public, et d'exciter ainsi le mécontentement des parties intéressées. Quelques personnes, étonnées alors d'un si long silence, en font honneur à ma probité de critique. «Il étu-

die la partition, disent-elles; il sait qu'une seule audition ne suffit pas pour la posséder entièrement, et il ne veut parler que de ce qu'il connaît bien.» Ces bonnes personnes me rendent justice en général; mais je ne saurais accepter leurs éloges dans la circonstance particulière où je me trouve aujourd'hui. En effet, si j'ai vu deux fois _le Toréador_, c'est uniquement parce que j'y trouvais plaisir, car la musique de cet opéra est si clairement écrite, si coulante, si aisée, que je l'ai parfaitement comprise du premier coup; et la vraie raison de ma lenteur à en faire l'éloge, je vais vous la dire.

J'ai une passion pour la critique; rien ne me rend heureux comme d'écrire, de raconter les mille incidents dramatiques, toujours piquants, toujours nouveaux d'un livret d'opéra: les angoisses des deux amants, les tourments de l'innocence injustement accusée, les spirituelles plaisanteries du jeune comique, la sensibilité du bon vieillard; de démêler patiemment ces charmantes intrigues, quand je pourrais couper l'écheveau brusquement; de m'attendrir ou de rire comme tout le monde au dénoûment, quand tout est arrangé, quand la vertu triomphe, quand l'imposture est démasquée ou quand un trompeur est lié et berné par un trompeur et demi, quand enfin les amoureux sont heureux. Je trouve toujours délicieux de décrire les naïfs transports, les fraîches impressions de ce public de nos théâtres lyriques, public si impressionnable et si judicieux en même temps, qui applaudit avec autant de chaleur que de discernement; de raconter ces ovations, ces pluies de fleurs spontanées, ce pur enthousiasme qui n'a rien d'outré, rien surtout d'arrangé, dans l'expression duquel l'intrigue ni de vils intérêts n'ont aucune part; ces rappels, ces clameurs involontaires d'un auditoire éperdu d'admiration, qui ne redemande les artistes que parce qu'il éprouve

un besoin impérieux de les voir, de les revoir encore, de les applaudir derechef et de leur témoigner sa vive gratitude pour les ineffables jouissances que, pendant plusieurs ardentes heures, ils lui ont procurées... C'est une si belle passion, la passion du beau, que rien n'élève l'âme comme le spectacle d'un enthousiasme profond, ardent et sincère. Et quoi que ce spectacle nous soit très fréquemment offert dans nos théâtres à Paris, c'est toujours une véritable bonne fortune pour nous autres critiques, quand une nouvelle occasion se présente d'en décrire les causes et les effets. Malheureusement, je ne sais rien prendre avec modération, et cet âpre plaisir que j'éprouve à écrire, tournant évidemment à la manie, à l'idée fixe, eût pu avoir les conséquences les plus désastreuses, si je ne m'étais arrêté à temps et si je n'eusse pris la résolution de résister à cet étrange entraînement avec une énergie désespérée. Jusqu'à présent j'ai tenu bon. Mais, sans cette force de caractère, quelle interminable série de notes n'eussé-je pas élevé à la gloire non seulement de toutes les représentations remarquables qui ont eu lieu sur les théâtres lyriques depuis un mois, mais de tous les débuts qui s'y sont succédé, comme aussi à la louange de l'innombrable quantité de virtuoses de premier ordre qui ont donné des concerts du plus haut intérêt, devant des auditoires immenses, d'élite, dans tous les coins de ce fortuné Paris. Et le bonheur de chanter ces hymnes eût été d'autant plus grand que, grâce à l'excellent caractère de nos artistes, il est facile de les contenter, de les rendre fiers et heureux. Un simple mot bienveillant leur suffit; il n'est pas nécessaire de leur improviser des odes en style pindarique; de leur crier: «Vous êtes sublimes, miraculeux, vous avez du savoir, de l'inspiration, du génie»; et, ce qui est bien plus rare, ils ne sont point jaloux les uns des autres, les louanges accordées à celui-ci ne font point grincer les dents à

celui-là; on peut dire du bien du flageolet, sans que l'ophicléïde, que l'on aurait loué la veille, vous salue moins poliment, s'il vous rencontre le lendemain. Tout ainsi favorisait ma monomanie, tout, jusqu'à l'abondance des matières, qui affluaient de toutes parts. Mais le serment que je m'étais fait à moi-même de les laisser s'accumuler m'a heureusement soutenu, et aucune ligne n'a filtré. Dieu sait s'il m'en a coûté! Mes amis avaient beau me dire: «Voyez quel beau temps il fait; sortez de Paris, prenez l'air, allez un peu en Californie, cela vous distraira. Quelle rage inconcevable d'être sans cesse préoccupé de critique et de feuilletons, quand il y a tant d'autres choses infiniment plus intéressantes (les malheureux! ils ne comprennent pas ce charme décevant!) et plus dignes de l'attention d'un homme intelligent. Ou bien, si vous ne voulez visiter ni Bornéo, ni Java, ni Timor, ni les Séchelles, ni Taïti, ni Montmorency; si vous tenez tant à votre Paris, à ses puantes fournaises qu'on nomme rues, à son filet d'eau grise qu'on nomme la Seine, à ses conversations saugrenues, à ses proclamations échevelées, à ses déclarations ampoulées, à ses agitations, à ses élections, à ses processions, à ses funèbres cortèges de chaque jour, à ses orateurs de carrefour, à ses cholériques, à ses politiques, à ses sophistes, à ses croque-morts; si vous ne pouvez enfin vivre que dans cet affreux bocal rempli de scorpions et d'araignées qui s'entre-dévorent, isolez-vous, au moins; vivez un peu pour vous; lisez vos auteurs favoris (adolescents!), composez, faites votre œuvre (enfants!); vous êtes artistes avant d'être critique (innocents!); tous les feuilletons ne valent pas la plus simple romance née d'une véritable inspiration; une bonne exécution de l'air de Nina: _Quand le bien aimé reviendra_, nous ferait verser des larmes, et vous nous liriez un volume de vos feuilletons que nous n'éprouverions ni la plus lé-

gère émotion, ni la moindre envie de rire (insolents!) Vous vous jetez dans la critique comme s'il s'agissait de sauver la patrie; mais la critique est un gouffre sans fond, et le temps des Decius est loin de nous. De semblables dévouements sont aujourd'hui ridicules. On ne sauve plus la patrie que pour soi.»

Pauvres gens! ils ne savent pas ce que c'est que la passion! Je sentais bien la vérité, la solidité de leurs raisonnements; j'appréciais la loyauté de leurs intentions; j'étais reconnaissant de leur sollicitude; j'entreprenais de suivre leurs conseils, et je n'en succombais pas moins à toutes les tentations qui m'étaient offertes de m'occuper plus ou moins directement de mon dada, le feuilleton. Je me plongeais, par exemple, dans l'étude du _Cosmos_ de M. de Humboldt; mais à peine mon œil ébloui commençait-il à apercevoir l'ensemble du plan de ce magnifique ouvrage, que l'annonce d'un concert me faisait fermer le livre, et que, renonçant à apprendre le secret de la naissance des bolides, je m'arrachais aux séductions d'une comète _(comata chevelue)_ pour courir chez Erard entendre madame Pleyel, qui, à en croire les uns, a fait des progrès immenses, et, selon les autres, n'en a fait aucun, par la raison qu'elle a depuis très longtemps atteint l'apogée de la perfection. J'ai été cent fois puni de ma faiblesse; il m'a été impossible, malgré les belles dimensions du salon d'Erard, non seulement d'y trouver une place acceptable, mais encore d'y pénétrer. De sorte que d'un immense feuilleton de dix colonnes tout au moins, que j'aurais chanté sur le mode ionien aux éminentes qualités du mécanisme de madame Pleyel, me voilà réduit à trois lignes de prose; car enfin, bien que j'aie souvent entendu et admiré cette grande pianiste, encore fallait-il l'entendre de nouveau cette fois pour me prononcer sur la question à l'ordre du jour: A-t-elle fait des progrès et pouvait-elle en faire?... question

ardue et presque aussi difficile à résoudre pour les connaisseurs que celle de savoir si la lumière zodiacale vient de l'atmosphère du soleil, et peut-être plus importante; j'en demande pardon à M. de Humboldt.

Une autre fois, je me donnais le luxe sardanapalesque de travailler à une partition entreprise il y a six mois, et que je confectionne avec l'amour que Robinson mettait à la construction de son grand canot; déjà la musique m'avait rendu cette heureuse fièvre pendant l'ardeur de laquelle on est si indifférent à toutes les réalités non musicales de ce monde, qu'on serait capable d'envoyer paître l'importun qui viendrait vous proposer la présidence de la République Française. J'étais là tout entier à ma proie attaché; un monsieur survient et me dit: «Comment vous portez-vous?--Je lui réponds: Oui, monsieur.» Il étale sous mes yeux un de ces petits carrés de papier qu'on nomme programmes, et me voilà repris aussitôt par la feuilletonomanie. Sans hésiter, je quitte ma partition; je laisse ma mélodie suspendue sur la note sensible, mon harmonie sur la septième dominante, _pendent opera interrupta_, et je vole, déjà tout feuilletonnant, écouter M. Savary, jeune violoncelliste de l'Opéra, qui donnait un concert dans la salle de M. Herz, concert où je suis entré sans difficulté, et dans lequel le bénéficiaire nous a fait entendre un fragment de concerto et plusieurs airs tout entiers de _la Favorite_. Au milieu du concert, mademoiselle Brohan, avec son charmant proverbe, et Brindeau, et mademoiselle Bertin, du Théâtre Français, sont venus faire à la musique une délicieuse diversion.

A peine rentré, je me disposais à rendre bon compte de tout cela, quand, me souvenant de mon vœu, et honteux de me voir si près de l'enfreindre: «Non! m'écriai-je en écrasant violemment

ma plume sur ma table, je ne serai pas faible à ce point. J'ai déjà quelque part en réserve plusieurs violoncellistes du plus grand mérite, j'ai des violonistes, j'ai des pianistes, j'ai trois jeunes cantatrices, j'ai plusieurs débutantes charmantes, j'ai des flûtes, j'ai des bombardons, un saxophone, deux bassons; et, si je m'oubliais au point d'écrire seulement dix colonnes sur Alexandre Batta et ses nouvelles compositions pour le violoncelle, et sa verve aujourd'hui plus puissante que jamais parce qu'elle est mieux réglée, et ses succès en Belgique et à Paris; si j'en écrivais autant sur le jeu élégant et expressif de Seligman; autant sur Offenbach; autant sur Chevillard et son beau talent classique; autant sur ce jeune audacieux violoniste Reynier dont _fortuna juvat arcum_; autant sur Cuvillon, artiste sérieux, virtuose de grande école, et qu'on entend trop rarement; autant sur les nouvelles et très nouvelles compositions d'Alkan, autant sur mademoiselle Joséphine Martin, véritable pianiste qui possède son clavier; autant sur mademoiselle Mira; autant sur M. Stamaty; autant, et ce ne serait guère, sur madame Martel, qui a, cet hiver, pris une si belle part aux séances de musique classique fondées et dirigées avec tant de talent par les frères Tilmant, MM. Rousselot, Dorus, Klosé, Verroust et Gouffé, virtuoses maîtres, sur lesquels j'aurais à écrire jusqu'à l'année prochaine; si je ne mettais un frein à la fureur des flots de louanges que j'aurais à adresser à la jolie madame Wolf, à la jolie mademoiselle Prévost, et à la jolie madame Cabel, qui toutes les trois ont obtenu de jolis succès à l'Opéra-Comique; à madame Castellan et à madame Delagrange, qui l'une et l'autre ont continué leurs débuts dans _Robert le Diable_, ce n'est pas jusqu'à l'année prochaine que j'aurais à écrire, mais bien jusqu'au rétablissement de l'ordre et au retour du sens commun en Europe. Donc il faut absolument me montrer raisonnable, et ne

faire qu'un seul bouquet des roses et des pivoines que j'ai à offrir à ces talents divers; et cela seulement quand je trouverai un prétexte spécieux et plausible de céder à la ridicule démangeaison qui me pousse nuit et jour à produire de la prose et à parler de ce qui ne me regarde pas. Voilà ce que je me disais en considérant mes provisions pour le feuilleton, provisions dans lesquelles je ne comptais même pas Ernst, qui fait en ce moment à Londres la sensation qu'y produisent toujours les grands lions de la haute lionnerie musicale, et d'autres artistes dont les noms me reviendront tout à l'heure. Or ce prétexte, dont j'avais besoin pour me livrer à mon penchant favori, je l'avais trouvé il y a plus de huit jours. M. Adam avait fait représenter à l'Opéra-Comique _le Toréador_, opéra-bouffon, dont j'aurais pu parler déjà longuement si je l'eusse voulu.

Ce jour-là la fureur d'écrire me laissait assez tranquille; j'avais commencé la lecture du _Henri VIII_ de Shakespeare, et cela me suffisait, je ne songeais point aux opéras comiques. Je me récitais la dernière scène de _Catherine d'Aragon_; je pleurais toutes les larmes de mon corps; je riais d'attendrissement; je me mettais à genoux incliné vers le Nord, tourné vers la Mecque de la poésie dramatique; je criais, je faisais mille folies. Mais on vint au milieu de mon extase, m'annoncer pour le soir même la première représentation du _Toréador_ de M. Sauvage. On juge de l'empressement avec lequel je quittai Shakespeare, et je m'écriai: «Enfin, voilà un sujet forcé de feuilleton, je ne puis résister plus longtemps; je ferai celui là, mais lentement, peu à peu; j'en écrirai seulement dix lignes par jour, pour faire durer autant que possible mon bonheur, comme font les enfants pour prolonger les douces joies d'une boîte de bonbons ou d'un bâton de sucre

d'orge. Et c'est pourquoi mon compte rendu du _Toréador_ paraît si tard. Enfin, le voici.

Le Toréador est un opéra-arlequinade, un opéra-pasquinade, un opéra-bouffon, un opéra de la foire, dans le style de Collé et de Vadé, le titre m'est égal; le genre n'y fait rien, le _Toréador_ est amusant. On n'y trouve que trois personnages: Colombine, Arlequin... c'est-à-dire Coraline, Tracolin et don Belflor.

Au lever de la toile, Coraline vient raconter sa vie au public. (Ceci, je l'avoue, m'est resté tout à fait inintelligible. Comment et pourquoi le public parisien se trouve-t-il là interpellé par ce personnage, qui est censé agir et parler dans une petite maison de Barcelone?) Coraline a commencé par être actrice de vaudeville en France, sur le théâtre de la foire Saint-Germain; plus tard, et je ne sais par quel hasard, elle a épousé un grand vainqueur de taureaux nommé Belflor, espèce de don Juan édenté qui enferme et néglige sa femme, courtise les femmes de ses voisins et joue de la contrebasse. Le père de Coraline, trouvant que tous les gendres sont bons, même le gendre ennuyeux, n'avait eu garde de tenir compte des répugnances de la jeune fille, et l'avait contrainte à accepter ce singulier époux. Mais déjà Coraline avait distingué dans l'orchestre de son théâtre un jeune flûtiste nommé Tracolin. Celui-ci, désespéré du départ de sa belle, tombe dans le chagrin, perd l'appétit et le sentiment de la mesure, joue sa partie de flûte tout de travers, met chaque soir l'orchestre en désarroi par ses étranges distractions, et prend tant de bécarres pour des dièzes, que son chef le met à la porte. Réduit à devenir fifre dans un régiment, et n'y fifrant pas mieux qu'il n'avait flûté dans l'orchestre du Vaudeville, le pauvre garçon n'attend pas cette fois son congé, il déserte tout simplement, et s'en va parcourir l'Espagne, faisant

retentir du nom de Coraline tous les échos des Pyrénées, et chantant son martyre sur sa petite flûte, à l'instar des bergers de Virgile. A propos de ces musiciens antiques, je me suis longtemps demandé comment et par quelle incompréhensible adresse ils pouvaient jouer de la flûte, ou même du flageolet (_fistula_), et chanter en même temps des vers tels que ceux-ci:

An mihi, cantando victus, non redderet ille, _Quem mea carminibus meruisset fistula, caprum._

J'ai essayé dans tous les tons, dans tous les mouvements, dans toutes les postures, en tournant ma flûte de droite à gauche, de gauche à droite, ou perpendiculairement, et jamais il ne m'a été possible de chanter sur cet instrument seulement le premier mot _an_, des deux vers latins. Attribuant ce honteux échec aux difficultés que présente toujours la prononciation d'une langue étrangère, j'ai tenté de chanter la traduction française du poème pastoral: _Vaincu au concours de chant_, etc., et de cette prose je n'ai rien pu articuler davantage. On trouvera sans doute naturel que ce problème ait longtemps troublé mon repos. J'ai consulté à son sujet les savants de l'Europe les moins ignorants sur les mœurs musicales de l'antiquité; aucun ne m'a tiré de peine. Et j'y serais encore (dans la peine) sans un livre de voyage qui, en parlant de l'état de la musique parmi les nègres, m'a donné subitement la clef de l'énigme. Or il est évident pour moi maintenant, que ces charmants bergers Tityrus, Melibœus, et Corydon, et même le bel Alevis, sans en excepter Menalcas, Damoetas et Palemon, qui trouvaient le moyen, dans leurs luttes poétiques, de se chanter en s'accompagnant d'un instrument à vent:

Dic mihi, Damoeta, cujum pecus, an Melibœi?

ou toute autre question aussi insidieuse, il est, ce me semble, de la dernière évidence que ces pâtres poètes-musiciens-chanteurs-instrumentistes, jouaient de la flûte... avec le nez. Ce procédé, dont l'emploi, il faut en convenir est difficile, fatigant et fort disgracieux, était donc connu du jeune Tracolin. A moins que (le fait est encore possible), il se soit avisé de faire d'abord _resonare silvas_ du nom de Coraline, et de ne jouer son solo de flûte qu'après l'entière conclusion de sa phrase vocale, à l'instar des pâtres modernes de la Sicile et de la Calabre, véritables descendants des Corydon et des Tityres antiques, et dont ils ont sans doute conservé la tradition, et qui chantent et jouent de la flûte successivement, mais jamais simultanément; et cela sans doute pour faire enrager les savants, qui veulent qu'aux époques classiques on ait chanté et joué de la flûte en même temps. Mais trêve à cette grave discussion.

Tityre-Tracolin donc, _recubans sub tegmine_ du mur extérieur d'une maison de Barcelone, s'avise d'exécuter sur sa fistule, mais sans parole, l'air bien connu... (c'est-à-dire bien connu des Français qui ont fréquenté dans leur jeunesse les théâtres où se jouaient les opéras de Grétry, de d'Aleyrac et de Monsigny), l'air, dis-je, bien connu: _Tandis que tout sommeille_, et Coraline, seule dans sa maison, reconnaissant aussitôt et l'air et l'intention qui l'avait fait choisir, et le timbre de la flûte de Tracolin, s'écrie: «C'est lui! ô mon cher Tracolin!» et l'intrigue commence. Voilà ce que c'est que d'avoir fait partie du théâtre de la foire Saint-Germain. Quels musiciens sortaient de ce bel établissement, quelles organisations on y développait! Une prima donna de nos jours mise à pareille épreuve ne s'en tirerait certes pas aussi bien. Son amant aurait beau aller sous les murs de sa maison à Barcelone lui jouer sur la flûte le même air, elle ne devinerait point que

cette mélodie signifie: _Tandis que tout sommeille_, et ne reconnaîtrait pas davantage à la qualité de son, le flûteur de son cœur; il y a tant de joueurs de flûte aujourd'hui!... Quoi qu'il en soit, Tracolin continue son pot-pourri d'airs très connus, et Coraline ne doute plus de sa présence, quand il en vient à la chanson: _Dans les Gardes françaises, j'avais un amoureux_. Ce qui n'ôte rien à la solidité du raisonnement d'un de nos confrères de la presse musicale, lequel prouve à M. Sauvage que les airs qu'il met ainsi dans l'embouchure d'une flûte du théâtre de la Foire ne furent composés que longtemps après la clôture définitive de ce théâtre, et ne pouvaient en conséquence être familiers ni à Tracolin ni à son amante. L'emploi de la téléphonie amène donc ici un anachronisme comparable à celui qu'on produirait si, dans une pièce, on admettait comme populaire aujourd'hui un air de l'_Africaine_, opéra très connu de Meyerbeer, mais connu de lui seul, et non encore représenté.

C'est égal, la scène est drôle. D'ailleurs on sait que bien des airs des maîtres les plus célèbres étaient populaires avant que ceux-ci les eussent composés. Ce phénomène se reproduit même de plus en plus fréquemment aujourd'hui. Ah! si l'on voulait par des exemples justifier l'auteur du _Toréador_... Mais qu'il y ait synchronisme ou anachronisme dans son fait, peu importe; il est assez prouvé, je crois, que les théâtres lyriques ne sont pas plus institués pour nous enseigner l'histoire que le Théâtre historique.

Pendant cette touchante reconnaissance de nos deux amants, le vieux Cassandre-Toréador, don Juan Belflor, est allé courir le guilledou. Il a même rencontré sous le balcon d'une de ses bonnes amies deux ou trois bâtons courroucés qui ont eu le malheur de se briser sur ses épaules. Tracolin, accourant aux cris de

notre homme, est venu à son aide aussitôt que les bâtons ont été rompus, et l'a reconduit charitablement jusque chez lui. Ravissement de Coraline en revoyant son amant fidèle si joyeux et son époux infidèle si honteux. Don Belflor, pour empêcher sa femme de prêter trop d'attention à son piteux état, et pour faire admirer à son hôte le talent de Coraline, prie celle-ci de chanter.

Elle choisit un air tendre et simple dont les paroles sont: _Ah! vous dirai-je, maman_... Tracolin, pour répondre de son mieux à la politesse de la dame, tire de sa poche son petit instrument et réplique par des mélodies de circonstance qui disent à la belle combien il est touché de _ce qui cause son tourment_. Tracolin joue cependant à la manière ordinaire, c'est-à-dire avec la bouche. Et il fait si bien comprendre les paroles des airs qu'il soupire à madame Belflor, ce ne peut être qu'en employant le procédé inverse de celui des bergers de Virgile. En effet, Mocker-Tracolin parle un peu du nez.

Cette douce entrevue toutefois ne suffit pas au jeune flûtiste; il s'agit pour lui, maintenant qu'il s'est introduit dans la maison du Toréador, d'y exécuter un duo avec la femme sans accompagnement du mari. Il faut donc éloigner celui-ci. Et voilà ce qu'il imagine pour y parvenir. Il est attaché, dit-il, à l'orchestre du Théâtre de Barcelone; une sienne cousine, Caritea, danseuse ravissante, quoique un peu sèche, a vu don Belflor, a conçu pour lui une passion terrible, et Tracolin, pour sauver du désespoir son inflammable cousine, a bien voulu se charger d'un message d'elle pour l'irrésistible toréador. Le vieux donne en plein dans le panneau, et va courir au rendez-vous. Pendant que, pour y voler, il répare le désordre de sa toilette, Tracolin explique à Coraline qu'il va réellement conduire don Belflor auprès d'une femme obligeante,

et qu'il tiendra Coraline au courant de tous les détails de l'entrevue, détails grâce auxquels elle pourra accuser et confondre son mari, et reprendre ainsi l'autorité absolue dans sa maison, autorité dont ils sauront ensuite faire bon usage. «Mais comment, dit-elle, m'informeras-tu des méfaits de mon époux?--Eh! mon Dieu! avec ma flûte, toujours. Je viendrai près du mur de votre jardin, et de là, s'il a fait une promenade avec Caritea, je vous jouerai l'air du fandango; s'il l'a régalée d'un sorbet au café, vous entendrez la _cachucha_; s'il va enfin jusqu'à faire avec elle _des folies_, je vous jouerai l'air de _celles_ d'Espagne!--Parfait! c'est convenu!» Ce plan, exécuté de point en point, réussit complètement. Don Belflor à son retour est interpellé vivement par sa femme qui, avertie, au moyen de la flûte de Tracolin, de tous les faits et gestes de don Belflor, les lui jette à la face avec le nom de Caritea. Stupéfaction de l'époux. Querelle de ménage, au milieu de laquelle Tracolin intervient. Il raccommode les époux, et, grâce à son obligeance, bien vu du mari, adoré de la femme, il est en définitive supplié par l'un et par l'autre de ne point passer un seul jour sans les venir voir, et d'être pour eux, dans toute la force du terme, _l'ami de la maison_. On reprend l'air: _Ah! vous dirai-je, maman_, chanté tout simplement sur sa flûte par Tracolin, varié en fusées volantes, en serpentaux et en étoiles de couleur par l'incomparable vocaliste Coraline sur une basse grotesque mimée et ronflée par le contre-bassiste Belflor.

Nouvelle preuve de la diversité des effets produits par les instruments de musique. «Koang-Fu-Tsee, vulgairement dit Confucius, ayant entendu par hasard le chant de Li-Po, dont l'antiquité, de l'avis de tout le monde, remontait à quatorze mille deux cent sept ans, fut saisi d'un tel enthousiasme qu'il demeura sept jours sans dormir, et sept nuits sans boire ni manger. Il formula aussi-

tôt sa sublime doctrine, la répandit sans peine en chantant les préceptes sur l'air de Li-Po, et moralisa ainsi tout l'empire de la Chine, avec _une guitare à cinq cordes, ornée d'ivoire_.» Ceci est historique, avéré, positif. Le moindre polisson de Canton ou de Nankin pourra vous le dire. Tandis qu'à Barcelone (car la pièce de M. Sauvage est basée sur un fait historique aussi prouvé que l'anecdote de Confucius), à Barcelone, un jeune musicien français fait précisément le contraire avec une flûte, ornée d'ivoire cependant, comme la guitare du philosophe chinois, et démoralise ainsi tout un ménage espagnol.

Sur ce canevas, fort divertissant, je puis l'assurer, et sur ces scènes dialoguées d'une façon extrêmement spirituelle, quoi qu'à lire le récit que j'en fais il n'y paraisse guère, M. Adam a brodé de fines et charmantes arabesques. Sa musique est gaie, sémillante, bouffonne, et même, quand le sujet l'exige, agréablement démoralisante. On remarque dans sa partition un charmant trio, bien conduit et habilement développé. Le motif de l'allegro: _Vive la bouteille!_ a beaucoup de piquant et d'entrain. La romance et l'air de Tracolin sont d'une expression juste, d'un tour mélodique gracieux, et l'instrumentation en est remarquable. On y rencontre en outre plusieurs modulations délicieuses et originales. Le passage:

Dans une symphonie, Combien est dangereux Un flûtiste amoureux!

est ramené avec le plus grand bonheur. Je trouve au contraire assez faible l'air de basse de don Belflor dont le thème manque d'originalité. Le trio final, où revient le thème varié: _Ah! vous dirai-je, maman_, est supérieurement construit musicalement et dramatiquement parlant. Quant aux vocalises, aux traits, aux ar-

pèges, aux voltiges de toute espèce dont le compositeur a tissu le rôle de Coraline, on peut dire qu'ils sont tous pleins d'élégance et de verve. M. Adam d'ailleurs a supérieurement traité le quatrième personnage de son opéra, c'est à-dire la flûte: de plus, en homme averti que ce qui vient par la flûte s'en retourne souvent par le tambour, il s'est abstenu cette fois complètement d'employer la grosse caisse. Et _le Toréador_ n'en a pas moins eu un grand succès. Il y a deux ans à peine un compositeur qu'on eût forcé d'écrire un opéra sans grosse caisse, se fût regardé comme perdu, il n'eût jamais cru, sans le secours de cet instrument, pouvoir moraliser seulement la première banquette du parterre.

* * * * *

MICHEL DE GLINKA

LA VIE POUR LE CZAR RUSSLANE ET LUDMILA

16 avril 1845.

Nous sommes assez enclins en France, à Paris surtout, à baser notre conduite à l'égard des compositeurs étrangers et non encore connus sur une sorte de parti pris, dont l'expérience vient, toujours trop tard et toujours inutilement, démontrer l'injustice. On a sur eux une opinion faite d'avance, opinion favorable ou hostile, selon le milieu où l'on vit, les habitudes que l'on a, les idées que l'on a émises, et on s'y conforme tout d'abord avant de rien savoir qui puisse la justifier; quitte à en revenir ensuite s'il le faut absolument. Ainsi, qu'on parle devant l'énorme majorité des artistes parisiens d'un nouveau compositeur italien, ils penseront, s'ils ne le disent pas, que ce doit être quelque médiocre barbouilleur de cavatines, sachant à peine écrire régulièrement trois accords, copiste servile des copistes qui imitèrent les imitateurs

de Rossini, ignorant de ce qui se passe dans le grand monde musical, comme de ce qu'on chante dans la pagode de Jagernat, et dont la fréquentation est à redouter pour quiconque tient à ne pas passer pour une ganache. De sorte que les plus grands maîtres italiens auraient pu encourir chez nous cette injuste flétrissure en venant y débuter _ex abrupto_. D'un autre côté, dans le monde élégant, dans le monde des soirées chantantes où l'on appelle _concert_ l'exécution plus ou moins grotesque d'une demi-douzaine d'airs, de duos et de trios italiens tels quels, avec accompagnement de piano, le nouveau venu sera présumé au contraire un compositeur délicieux, à la mélodie abondante et facile, digne des encouragements et de l'appui de tout ce qui aime et honore les arts. Puis, si d'aventure il parvient à faire entendre au grand public une de ses partitions, et que l'œuvre soit reconnue plate, on vous la laisse tomber tout doucement, et l'auteur rentre dans son néant.

Un compositeur allemand trouverait dans les deux aréopages une disposition à son égard toute différente. Les artistes se montreront, sinon prévenus en sa faveur, au moins prêts à l'écouter, à l'étudier sérieusement, et les gens du monde, les dames surtout, redouteront en lui le musicien savant qui fait des quatuors, des sonates et des Lieder _où il n'y a point de chant_. Weber eût pu passer auprès de ceux-ci pour un froid contrepointiste, et Albrechtsberger aurait été accueilli des premiers presque avec les égards dus au génie.

S'il s'agit d'un compositeur français, il trouvera dans les salons la plus glaciale indifférence, et dans les orchestres une terrible impartialité. C'est trop juste, il ne faut pas que le proverbe ait tort: Aucun n'est prophète chez soi.

Mais nous ne nous sommes jamais avisés de songer à ce que pouvaient produire de remarquable, en fait de composition musicale, les peuples du Nord, et nous ignorons même qu'ils nous soient supérieurs dans certains points de l'exécution. Cependant je connais des œuvres danoises d'une exquise délicatesse, pleines de poésie et écrites avec une pureté et une fermeté de style vraiment rares. L'apparition des symphonies de Gade, musicien danois, que Mendelssohn fit connaître il y a deux ans à Leipsick, a fait sensation en Allemagne, et voici venir M. de Glinka, compositeur russe d'un mérite éminent par le style, par la science harmonique et surtout par la fraîcheur et la nouveauté des idées.

On sera sans doute bien aise d'avoir sur lui quelques détails.

Michel de Glinka, dont les deux morceaux que nous avons exécutés au Cirque dernièrement ont révélé pour la première fois le nom et le talent aux Parisiens, a pourtant obtenu déjà en Russie une juste célébrité. Issu d'une famille noble et plus qu'aisée, il ne se destinait point d'abord à la carrière musicale. Il fit ses études à l'Université de Saint-Pétersbourg; mais les succès qu'il y obtint dans les diverses branches de l'enseignement, dans les sciences, dans les langues anciennes et modernes, ne le détournèrent point de son étude de prédilection, celle de l'art musical. Il n'eut jamais la pensée toutefois de rendre à la musique un culte intéressé; ses goûts essentiellement dégagés de tout esprit de spéculation et de calcul, autant que sa position sociale, le lui interdisaient. Le jeune musicien se trouvait donc placé dans les conditions les plus favorables pour développer soigneusement et par tous les moyens possibles les heureuses facultés dont la nature l'avait doué. C'est au milieu de circonstances semblables que se sont élevés des maîtres tels que Meyerbeer, Mendelssohn et

Onslow. Glinka, au milieu de ses travaux dans l'art d'écrire, ne négligea point la pratique des instruments et, en peu d'années, il devint d'une très grande force sur le piano, et se rendit familier le violon, grâce aux excellentes leçons de Charles Mayer et de Boehm, artistes de Saint-Pétersbourg d'un rare mérite. Bientôt obligé par les usages de Russie d'entrer dans le service administratif, il n'oublia pas un instant cependant sa véritable vocation, et, malgré sa jeunesse, son nom se popularisa rapidement par des compositions pleines de grâce et de naïve originalité. Mais, quand il voulut s'exercer dans un genre plus sérieux et plus élevé, il sentit le besoin de voyager, et, par une succession d'impressions nouvelles, de donner à son talent la force et l'ampleur qui lui manquaient encore. Il quitta le service et partit pour l'Italie avec le ténor Ivanoff, qui doit à son amitié éclairée une partie de son éducation musicale. A cette époque, tantôt habitant Milan ou les bords du lac de Côme, tantôt parcourant le reste de l'Italie, Glinka écrivait surtout pour son instrument favori, le piano, et les catalogues de Riccordi, son éditeur à Milan, sont là pour témoigner de l'activité du jeune maître russe et de la variété de ses idées. Néanmoins le but principal de son séjour au delà des monts était l'étude de la théorie du chant et des mystères de la voix humaine, étude dont il tira plus tard un bien grand parti. En 1831, je me rencontrai avec lui à Rome, et j'eus le plaisir d'entendre, à l'une des soirées de M. Vernet, notre directeur, plusieurs chants russes de sa composition, délicieusement chantés par Ivanoff, et qui me frappèrent beaucoup par un tour mélodique ravissant et tout à fait différent de ce que j'avais entendu jusqu'alors.

Après un séjour de trois ans en Italie, il vint en Allemagne. C'est principalement à Berlin, sous la direction du savant théori-

cien Dehn, en ce moment bibliothécaire de la section musicale de la Bibliothèque royale, qu'il approfondit l'étude de l'harmonie et du contrepoint. Les études sévères et consciencieuses faites pendant ce voyage l'ayant enfin rendu maître de toutes les ressources de son art, il revint en Russie, rempli de l'idée d'un opéra russe écrit dans le style des chants nationaux, idée qu'il nourrissait depuis longtemps. Il se mit donc à travailler avec ardeur à une partition dont le livret, composé sous son inspiration, était de nature à faire ressortir les traits caractéristiques du sentiment musical des Russes. Cette partition, dont nous avons entendu ces jours derniers encore une charmante cavatine, a pour titre: _la Vie pour le Czar_.

Le sujet de la pièce est tiré de l'histoire des guerres de l'Indépendance, au commencement du XVIIe siècle. Cette œuvre vraiment nationale obtint un éclatant succès; mais, indépendamment de toute partialité patriotique, son mérite est évident, et M. Mérimée eut grandement raison de dire dans une de ses lettres sur la Russie, publiées il y a un an, que le compositeur avait parfaitement saisi et rendu ce qu'il y a de poétique dans cette composition à la fois simple et pathétique. _La Vie pour le Czar_ réussit à Moscou aussi bien qu'à Saint-Pétersbourg. Alors pour confirmer ce double succès et le sanctionner par une faveur à laquelle un musicien de l'âge de Glinka ne pouvait prétendre, l'empereur le nomma maître de chapelle des _chantres de la cour_.

Il faut dire que la chapelle vocale de l'empereur de Russie est quelque chose de merveilleux dont, à en croire tous les artistes italiens, allemands et français qui l'ont entendue, nous ne pouvons nous former qu'une idée très imparfaite. Déjà, l'an dernier, Adam, à son retour de Saint-Pétersbourg, publia le récit des im-

pressions extraordinaires que ce magnifique orchestre vocal lui avait fait éprouver. D'autres artistes encore, et parfaitement en état de bien apprécier une telle institution, se sont accordés à en parler dans le même sens. Et nous ne pouvons douter aujourd'hui que si la troupe instrumentale du Conservatoire de Paris est supérieure à tous les orchestres connus, le chœur des chantres de la cour de Russie soit placé plus haut encore au-dessus de tous les chœurs existant à cette heure en aucun lieu du monde. Il se compose d'une centaine de voix d'hommes et d'enfants chantant sans accompagnement; l'Église russe, comme l'Église d'Orient en général, n'admet ni la voix de femme, ni l'orgue, ni aucun instrument. Ces chantres se recrutent principalement dans les provinces du midi de l'empire; leurs voix sont d'un timbre exquis et leur étendue, au grave surtout, presque incroyable. Ivanoff en fait partie, et je me souviens qu'il répondait modestement à Rome aux compliments qu'on lui adressait sur la beauté de sa voix, que plusieurs ténors de la chapelle impériale avaient un timbre fort supérieur au sien en étendue, en force et en pureté. Les voix graves sont divisées en basses et en contrebasses; ces dernières, descendant sans efforts et avec une plénitude de sons étonnants jusqu'au contre _la bémol_ bas (tierce inférieure de l'_ut_ grave du violoncelle), permettent de doubler à l'octave les notes fondamentales de l'harmonie, donnent à l'ensemble ce moelleux qu'on ne connaît pas dans nos masses vocales, et font de ce chœur une sorte d'orgue expressif humain dont la majesté et l'action sur le système nerveux des auditeurs impressionnables ne se peuvent décrire. Glinka a parcouru l'Ukraine, cherchant pour la chapelle ces voix d'enfants, ces voix de séraphins, comme il les appelle, que ces terres à demi sauvages semblent seules au monde posséder. Et, chose étrange ou du moins peu connue, ces enfants sont

en même temps doués d'une organisation musicale si fine, qu'il ne pouvait parvenir à les dérouter en leur jouant sur le violon les intervalles les plus bizarres, les successions les plus insolites et les moins accessibles à la voix.

Au bout de trois ou quatre ans, Glinka voyant sa santé chanceler, se décida à abandonner la direction des chantres de la cour, et à quitter de nouveau la Russie. Néanmoins cette chapelle, qu'il laissa dans un admirable état de splendeur, a gagné encore dans ces derniers temps sous la savante direction de M. le général Lvoff, violoniste et compositeur d'un grand mérite, un des amateurs, on pourrait dire un des artistes les plus distingués que possède la Russie, et dont j'ai souvent entendu louer les œuvres pendant mon séjour à Berlin.

Avant son départ, M. de Glinka donna à la scène russe un second opéra (_Russlane et Ludmila_), dont le sujet est tiré d'un poème de Pouchkine. Cet ouvrage, d'un caractère fantastique et demi-oriental, pour ainsi dire, doublement inspiré par Hoffmann et les contes des _Mille et une Nuits_, est tellement différent de _la Vie pour le Czar_, qu'on le croirait écrit par un autre compositeur. Le talent de l'auteur y apparaît plus mûr et plus puissant. _Russlane_ est sans contredit un pas en avant, une phase nouvelle dans le développement musical de Glinka.

Dans son premier opéra, à travers les mélodies empreintes d'un coloris national si frais et si vrai, l'influence de l'Italie se fait surtout sentir; dans le second, à l'importance du rôle que joue l'orchestre, à la beauté de la trame harmonique, à la science de l'instrumentation, on sent prédominer au contraire l'influence de l'Allemagne. Les nombreuses représentations de _Russlane_ attestent qu'il a eu un succès réel, même après le succès tout à fait

populaire de _la Vie pour le Czar_. Et parmi les artistes qui les premiers rendirent éclatante justice aux beautés de la nouvelle partition il faut citer Liszt et Henselt qui ont transcrit et varié quelques-uns de ses thèmes les plus saillants. Le talent de Glinka est essentiellement souple et varié; son style a le rare privilège de se transformer à la volonté du compositeur, selon les exigences et le caractère du sujet qu'il traite. Il peut être simple et naïf même, sans jamais descendre à l'emploi d'aucune tournure vulgaire. Ses mélodies ont des accents imprévus, des périodes d'une étrangeté charmante; il est grand harmoniste, et écrit les instruments avec un soin et une connaissance de leurs plus secrètes ressources qui font de son orchestre un des orchestres modernes les plus neufs et les plus vivaces qu'on puisse entendre. Le public a paru tout à fait de cet avis au concert donné jeudi dernier dans la salle Herz par M. de Glinka. Une indisposition de madame Solowiowa, cantatrice de Saint-Pétersbourg, qui a joué les rôles principaux des opéras du compositeur russe, ne nous a pas permis d'entendre les morceaux de chant annoncée par le programme; mais son _scherzo_ en forme de valse et sa cracovienne ont été vivement applaudis du brillant auditoire; et si sa marche fantastique de _Russlane_ a fait moins de sensation, cela tient seulement à la brusque conclusion de ce morceau, dont la _coda_ tourne court et finit d'une façon si imprévue et si laconique, qu'il faut voir l'orchestre cesser de jouer pour croire que l'auteur en reste là. Le _scherzo_ est entraînant, plein de coquetteries rythmiques extrêmement piquantes, vraiment neuf, et supérieurement développé. C'est surtout par l'originalité du style mélodique que brillent aussi la cracovienne et la marche. Ce mérite est bien rare, et quand le compositeur y joint celui d'une harmonie distinguée et d'une belle orchestration franche, nette et colorée, il peut à bon droit

prétendre à une place parmi les compositeurs excellents de son époque. L'auteur de _Russlane_ est dans ce cas.

FÉLICIEN DAVID

LE DESERT

15 décembre 1844.

J'écrivais un jour à Spontini: «Si la musique n'était pas abandonnée à la charité publique, on aurait quelque part en Europe un théâtre, un Panthéon lyrique, exclusivement consacré à la représentation des chefs-d'œuvre monumentaux, où ils seraient exécutés à longs intervalles, avec un soin et une pompe dignes d'eux, et écoutés aux fêtes solennelles de l'art par des auditeurs sensibles et intelligents.»

J'ajouterai aujourd'hui: Si nous étions un peuple artiste, si nous adorions le beau, si nous savions honorer l'intelligence et le génie, si ce Panthéon existait à Paris, nous l'eussions vu dimanche dernier illuminé jusqu'au faîte, car un grand compositeur venait d'apparaître, car un chef-d'œuvre venait d'être dévoilé. Le compositeur se nomme Félicien David, le chef-d'œuvre a pour titre: _le Désert_, ode-symphonie.

Je ne crains pas, et mes confrères ne craindront pas davantage, je l'espère, en rendant éclatante justice à l'un et à l'autre, d'appeler les choses par leur nom. Arrière toutes les tièdes réticences, toutes les réserves ingrates sous lesquelles se cache la lâche crainte de trouver des railleurs, ou celle plus misérable encore et plus mal fondée de voir les travaux futurs du nouvel artiste ne pas répondre à l'attente que son premier triomphe fait concevoir! Qu'on ne vienne pas me dire: «Mais si on l'enivre de

louanges, qui le garantira des suites de l'ivresse? Qui l'empêchera de tomber bientôt à genoux devant la moindre de ses pensées? Qui vous prouve qu'il n'en résultera pas pour sa gloire un dommage réel?» Je réponds: laissons à la force et au sens droit de l'homme le soin de se garantir d'un pareil danger; nous ne sommes pas des moralistes, David n'est pas un sot. Pourquoi donc lésiner sur l'or de sa couronne et éteindre à dessein notre feu, quand l'expression sincère d'une admiration profonde peut le rendre heureux? Quel dédommagement lui donneriez-vous en échange? et en est-il pour lui? Ah! prudents aristarques, vous ne savez pas de quelle nature est l'émotion qui fait battre le cœur de l'artiste dont l'œuvre est reconnue belle! Ce n'est pas de la vanité, ce n'est pas de l'orgueil, ce n'est pas la satisfaction d'avoir vaincu une difficulté, la joie d'être sorti d'un péril, ce n'est rien de tout cela, détrompez-vous: c'est de la passion, c'est une passion partagée, c'est son enthousiasme pour son œuvre multiplié par la somme des enthousiasmes intelligents qu'elle a excités. Et la preuve en est dans l'irritation vive que lui causera le plus brillant succès, dans le mépris amer qu'il sentira pour lui-même, s'il lui arrive d'avoir produit quelque chose de médiocre, dont la médiocrité même aura charmé la foule et l'aura fait applaudir. L'amour du beau remplit seule tout entière l'âme du poète; ce qu'il désire, c'est d'avoir autour de lui, quand il chante, un chœur de voix émues pour répondre à sa voix; plus elles sont belles, savantes et nombreuses, et plus sa vie rayonne et se divinise, plus il est heureux. Qu'il entende donc les nôtres, le poète nouveau, et répondons-lui dignement: «Oui, David, ce que vous avez fait est très grand, très neuf, très noble et très beau. Nous sommes venus l'entendre avec une impartialité absolue, sans prévention, avec sang-froid, sans nous douter même de ce dont il s'agissait; et

nous avons été frappés d'admiration, touchés, entraînés, écrasés. Vous avez fait naître les applaudissements, les larmes, et ce trouble des âmes dont le talent peut rider la surface, mais que le génie seul ébranle jusqu'au fond. Ceci est vrai, je le dis parce que c'est vrai seulement, et pour vous en donner la conviction parfaite.»

Je ne sais trop s'il serait convenable de dire au public tout ce que nous savons sur la vie de David. Mais au moins peut-on, sans indiscrétion, l'instruire des particularités suivantes: David a beaucoup souffert de toutes manières; il a supporté avec résignation l'obscurité même dans laquelle il a vécu jusqu'à ce jour; il embrassa avec ardeur les doctrines saint-simoniennes et suivit ses coreligionnaires et amis en Orient. De là l'attachement et l'intérêt si honorables que lui témoignent depuis longtemps des hommes tels que MM. Michel Chevalier, Barraut, Duveyrier. C'est M. Barraut qui le conduisit en Égypte, en Syrie, en Palestine, qui l'amena aux pieds des Pyramides, sur le Thabor, aux rives du Jourdain. C'est à lui qu'il doit d'avoir entendu la grande voix du désert et le splendide concert des nuits étoilées aux rives du Bosphore. C'est à l'aspect de ces solitudes immenses, des grands astres de ces cieux, des antiques forêts de ces montagnes, aux confidences du silence et de la liberté, que son esprit et son cœur se sont élargis, élevés, rafraîchis, éclairés, raffermis. C'est à l'école des privations qu'il apprit la patience; à celle de l'isolement, qu'il comprit sa force et sut armer sa volonté. Au retour il vit quel il était et quels nous étions tous. Il ne demanda rien à personne, il ne voulut ni aide ni conseils. Il avait dès longtemps appris les éléments de son art au Conservatoire, et reçu les leçons de Lesueur. Il n'avait pas de préjugés. Il reconnut que le compositeur est un homme qui compose, qu'il n'y a pas d'utilité pour

l'art ni de gloire pour l'artiste à faire ce qui depuis cinquante ans, et par d'illustres maîtres, a été cent fois complètement bien fait; il pensa que si tout marche en avant, que si tout se modifie, se transforme, s'enrichit, s'accroît en puissance, l'industrie, les sciences, les langues, il était nécessairement enjoint à la musique, cet art le plus essentiellement libre de tous, et sous peine pour elle d'une léthargie semblable à la mort, de suivre l'impulsion générale. Il voulut être inventeur, il le fut.

Fallait-il attendre que David fût célèbre, ou vieux ou mort pour dire cela?...

Avant d'aborder l'étude de son ode-symphonie, j'ai à parler du _scherzo_ et des morceaux de chant qui formaient la première partie de son concert.

Ce _scherzo_ est écrit dans la mesure à trois temps brefs, comme ceux de Beethoven. Il est longuement et habilement développé, les idées en sont fraîches et distinguées, l'instrumentation s'y fait remarquer par sa force contenue, par un goût exquis dans le choix des timbres et par une grande habileté dans l'emploi des violons. La mélodie épisodique proposée par la clarinette a beaucoup de grâce dans sa simplicité. Il eut peut-être mieux valu ne pas la ramener trois fois en entier; quand Beethoven fait reparaître son thème épisodique une troisième fois, il le fait presque toujours pour pouvoir amener une surprise en interrompant la phrase, et en terminant brusquement au moment où l'auditoire s'apprête à dire: «C'est trop long!» Mais cet effet appartient en propre à Beethoven, et il serait imprudent à un compositeur original de le lui emprunter.

La Danse des Astres est un chœur entremêlé de vocalises, très frais et d'une jolie couleur.

Je n'ai pas un souvenir bien net de la barcarolle du Pêcheur. Je sais que c'est bien, sans pouvoir précisément dire le genre de mérite de ce petit morceau.

Le Jour des Morts, harmonie poétique de M. de Lamartine, est d'un plus haut style. Une sombre et grave tristesse y domine; le rythme en est lourd et morne. Les instruments aigus, les violons même n'y prennent presque aucune part; les voix sont accompagnées par un trio d'instruments graves, altos, violoncelles et contrebasses, dont l'intention est excellente et l'effet bien approprié au sujet.

Il y a beaucoup d'originalité dans la chanson du _Chybouk_.

La mélodie des _Hirondelles_, fort bien chantée par Hermann Léon, a été redemandée. Elle est simple, expressive, d'un tour gracieusement naïf, et la terminaison des premières strophes sur la dominante donne à leur conclusion une sorte de vague qui se dissipe seulement au dernier couplet, quand le chant vient se reposer sur la tonique.

Le Sommeil de Paris, grand morceau avec chœur, solos et orchestre, n'est inférieur ni à _La Danse des Astres_ ni au _Jour des Morts_ pour la manière dont les voix et les instruments sont employés, ni pour le style harmonique, dont la largeur et l'originalité, exemptes de recherche s'allient à des combinaisons rythmiques pittoresques et attachantes.

Mais ces chœurs, si riches qu'ils soient, ces chansons, ces douces mélodies, ce grand et beau _scherzo_, dont je reconnais

la valeur, et qui ont charmé l'auditoire, ne motiveraient pourtant pas le ton que j'ai pris en commençant. C'est de l'excellente et charmante musique qui seule suffirait pour classer son auteur parmi les bons compositeurs. Toutefois d'autres en ont fait d'aussi intéressante dans le genre; cela n'introduit rien de nouveau dans l'art; tandis que personne encore, que je sache, n'a produit une ode-symphonie semblable à celle dont je vais essayer l'analyse.

On a voulu très longtemps et quelques personnes voudraient encore retenir la symphonie dans le cadre étroit qui lui fut tracé par Haydn. Mozart ne fit pas la moindre tentative pour en sortir. C'était toujours, pour lui comme pour Haydn, le même plan, le même ordre d'idées, la même succession d'impressions, toujours un _allegro_ suivi d'un _andante_, d'un menuet et d'un finale sémillant et vif. Et dans ces quatre morceaux jamais autre chose qu'un enchaînement plus ou moins habile de jolies phrases, de petites coquetteries mélodiques, de jeux d'orchestre piquants et spirituels; ces compositions n'avaient pour but que de _divertir_ l'_oreille_, et je conçois parfaitement que le prince Estherhazy se plût à les entendre pendant qu'il était à table. Jamais on n'y remarque la moindre tendance vers cet ordre d'idées qu'on appelle poétiques; les maîtres de ce temps trouvaient de l'_imagination_ à mettre un _fa_ à la place d'un _mi_, ou un _mi_ au lieu d'un _fa_ dans certains accords, à moduler d'une certaine façon, à placer un cor là où l'on attendait un _alto_, à broder agréablement un chant; la note était pour eux le but et non pas le moyen. Le sentiment de l'expression sommeillait chez eux et ne paraissait vivre que lorsqu'ils écrivaient sur des paroles. Les symphonies se succédaient et se ressemblaient toutes. De là une routine, de là des habitudes telles que non seulement la coupe, le carac-

tère et le nombre des morceaux d'une symphonie étaient tracés d'avance, mais que les instruments même choisis pour l'exécuter ne devaient point être changés. L'orchestre de symphonie se composait invariablement des instruments à cordes, premiers et deuxièmes violons, altos, violoncelles et contrebasses (à l'exclusion de tous autres), d'une ou de deux flûtes, de deux hautbois, deux clarinettes (rarement), deux cors, deux bassons, deux trompettes (très rarement) et d'un timbalier. Jamais il ne fut venu en tête à Haydn, ni à Mozart, ni à aucun des innombrables musiciens qui, après Mozart, ont imité Haydn, d'associer d'autres instruments à ceux que je viens de nommer, ni même de remplacer ceux-ci par d'autres, ni de les combiner d'une façon nouvelle. De sorte qu'il n'y a réellement point d'exagération à dire, au sujet des quatre-vingt-dix symphonies écrites par Haydn et Mozart, que ce sont quatre-vingt-dix variations sur le même thème pour le même instrument.

Beethoven arriva, et imita dans sa première symphonie les imitations de Mozart. Parmi les incroyables sophismes qu'on vit surgir, il y a quelques années, de la polémique musicale, il faut citer celui qui faisait un mérite aux jeunes compositeurs d'imiter leurs devanciers, ne leur permettant d'innover que beaucoup plus tard et graduellement, en leur imputant à crime une première œuvre qui eût été vraiment nouvelle. De sorte que si Beethoven eût commencé par la symphonie pastorale ou par l'héroïque, ou par celle avec chœurs, son chef-d'œuvre eût été damnable, tandis que sa petite symphonie en _ut_ majeur, imitée de Mozart, serait précisément ce qu'il pouvait faire de mieux en commençant. C'est sans doute pour cela qu'on ne la joue jamais, et que Beethoven regrettait si fort que la presse l'eût mis dans l'impossibilité de la détruire. Apparemment, pour éviter les coups de férule des ma-

gisters, au cas où un compositeur inconnu débuterait comme vient de le faire M. David, par un ouvrage inventé, il devrait alors cacher soigneusement cette partition, et, avant de la montrer au jour, la faire précéder d'un assez bon nombre d'_imitations_ plus ou moins pâles; il pourrait ainsi se faire pardonner ensuite sa _composition_. Les sommeillers des grands hôtels d'Allemagne sont quelquefois des jeunes gens de bonne famille, très bien élevés, parlant plusieurs langues, lettrés même, que l'usage oblige à être domestiques pendant trois ou quatre ans, à servir à table, à cirer les bottes des voyageurs, avant de devenir eux-mêmes maîtres d'un hôtel. Il peut y avoir du bon dans cet usage. Quant à l'obligation pour les artistes d'imiter avant de créer, ceux qui prétendent la leur imposer me rappellent toujours la fable du renard à qui on a coupé la queue.

J'ai dit que Beethoven avait commencé par reproduire l'image des symphonies de Mozart; toutefois il remplaça dès l'abord le menuet par le _scherzo_, ce charmant badinage à trois temps brefs auquel il donna une si piquante physionomie. Dans sa seconde symphonie (en _ré_) le style s'élargit sans que la forme change; on voit poindre déjà le style instrumental expressif, passionné, accidenté, dramatique. Viennent ensuite la symphonie héroïque, la pastorale, où l'auteur impose un sujet à son œuvre musicale, et enfin la grande symphonie avec chœurs. Ici le vieux moule tout à fait brisé laisse enfin la symphonie, fière de l'appui des voix, s'élancer librement, avide d'embrasser le temps et l'espace.

La vaste composition de Félicien David ne ressemble sous aucun rapport à la symphonie avec chœurs de Beethoven. Aux chœurs, aux morceaux d'orchestre seul, aux airs accompagnés

d'instruments, l'auteur a joint des vers déclamés sur une tenue d'orchestre, mais on va voir la justification de cette tenue.

Voici le plan de son ouvrage: La première partie commence par _l'Entrée au désert_. Les instruments à cordes posent doucement un son soutenu qui, en se prolongeant ainsi sans fin, sans mouvement, sans harmonie, sans nuances, fait naître immédiatement dans l'esprit de l'auditeur l'image du désert. Une voix récite sur une tenue, sans bornes, comme l'horizon, ces strophes:

A l'aspect du Désert, l'infini se révèle, Et l'esprit exalté devant tant de grandeur, Comme l'aigle, fixant la lumière nouvelle, De l'infini sonde la profondeur.

Ici l'orchestre exhale quelques vagues mélodies, puis retombe dans sa vague immobilité, et la voix continue:

Au désert, tout se tait; et pourtant, ô mystère! Dans ce calme silencieux, L'âme pensive et solitaire Entend des sons mélodieux.

Ineffables accords de l'éternel silence! Chaque grain de sable a sa voix; Dans l'éther onduleux le concert se balance, Je le sens, je le vois!

Alors le désert personnifié chante son hymne au créateur des mondes. Grand chœur intitulé: _Glorification d'Allah_. Les voix d'hommes y sont seul employées, ainsi que dans tout le reste de la symphonie. Ceci est grand et magnifique, les voix y sont groupées de manière à produire une forte et excellente sonorité, les harmonies en sont retentissantes et splendides; un seul rythme franc et large adopté pour les instruments comme pour les voix redouble l'énergie et la pompe des accords, et l'exclamation: _Al-

lah!_ jetée par les ténors produit un bel effet au-dessus du chant des basées, après les premiers développements.

Puis le Désert se tait.

Encore la sombre tenue immobile, infinie... et la voix:

Quel est ce point dans l'espace Qui se montre et fuit tour à tour? A l'horizon la caravane passe; Serpent gigantesque, elle embrasse Des cieux le radieux contour.

Le désert s'anime graduellement, un rythme de marche annonce l'arrivée de la caravane. On entend les chants des chameliers; la troupe des marchands et des voyageurs se joint à eux: cris de joie, marche cadencée; ils approchent, ils touchent bientôt au terme de leur laborieux voyage, les voici. Mais le désert n'a plus sa complète immobilité, la tenue change, un mouvement menaçant s'opère sur la vaste plaine:

...L'air morne se plombe Comme la face d'un mourant, Voici l'impétueuse trombe Au souffle aride et dévorant.

Grand tumulte dans l'orchestre, les voix s'appellent, se répondent; alerte, marchands d'Alep et du Caire, le visage en terre, voilà le Simoun! Ce chœur:

Allah! pitié pour les croyants! L'ange de la mort, Plane sur nos têtes.

est quelque chose de prodigieux. C'est aussi beau que l'orage de la _Pastorale_ de Beethoven. L'auteur a montré là qu'il connaissait l'orchestre autant qu'homme du monde, et qu'il en était maître. Il est impossible de mieux ménager, accroître et déchaîner la tempête instrumentale. Cet ensemble est foudroyant

sans cesser d'être harmonieux; les mille sons divers qui le composent s'y pressent, s'y fondent en un son unique, comme les grains de sable soulevés par le Simoun s'unissent pour former un nuage brûlant.

La trombe passe cependant. Hommes et animaux se relèvent. La caravane reprend sa marche. Halte.

* * * * *

DEUXIÈME PARTIE

Le désert est retombé dans son calme, dans sa majestueuse immobilité.

La tenue.--La voix:

Comme un voile de fiancée La nuit tombe au fond du désert: Aux charmes de la nuit notre cœur s'est ouvert, Lorsque, brillante aux cieux, Vénus s'est élancée.

Hymne à la Nuit.--Chant de ténor seul avec accompagnement d'orchestre. La caravane se repose, un jeune Arabe sort de sa lente et chante en regardant les cieux. Ceci est délicieux et ne se peut décrire. Il n'y a que la musique pour parler à l'imagination, au cœur, aux sens, aux souvenirs, un pareil langage. Cette mélodie suave et d'un accent si vrai, ces molles ondulations de l'orchestre vous bercent, vous rafraîchissent; on repose, on respire. Oh! le beau, l'admirable morceau!!!

Mais voici un charmant contraste: c'est la fantasia arabe, air syrien, et la danse des almées, air égyptien, c'est-à-dire chansons

sur quelques notes, rapportées par David d'Égypte et de Syrie; perles de l'Orient qu'il nous présente enchâssées dans l'orchestre le plus savant, le plus gracieusement original qui se puisse entendre. Ce morceau a excité d'incroyables transports.

Assez du style léger! un chœur robuste et grandiose maintenant:

Le désert est notre patrie, Nous sommes libres, fiers et forts.

Et encore le jeune Arabe, heureux, las de volupté, qui revient seul et chante cette fois une chanson d'amour égyptienne avec chœur et orchestre.

Ce thème, plein de morbidesse et d'une langueur passionnée, est composé de quatre petites phrases en désinence féminine.

L'Arabe a chanté, tout se tait. Sommeil.

* * * * *

TROISIÈME PARTIE

Le Lever du Soleil.

Le désert dort encore.--La tenue.--La voix:

Des teintes roses de l'aurore La base des cieux se colore; L'astre du jour Rayonne tout à coup comme un hymne sonore, Et remplit le désert de lumière et d'amour.

Imperceptible trémolo suraigu d'une partie de violon; crescendo; entrée d'une seconde partie de violon frémissant comme la

première; entrée d'une troisième, des instruments à vent, de tout l'orchestre; torrents d'harmonie; voilà le jour! ah oui! voilà le jour! et la salle tout entière s'est levée pour le saluer, sans songer aux anathèmes systématiques des adversaires de l'harmonie imitative. Les onomatopées en musique sont stupides, j'en conviens, quand elles sont déplacées, mal faites, ou qu'elles ont pour objet la représentation de sujets bas ou indignes de l'art. Il est clair que si David, en peignant le _Réveil du Désert_, était venu contrefaire les rugissements des lions ou les cris des chacals, il eût fait une sottise et se fût couvert de ridicule; il est sûr aussi que Haydn est demeuré impuissant et nul quand il a voulu peindre la création de la lumière; mais ce n'est pas la faute de l'art; et _l'Orage_ de Beethoven; _le Simoun_ de David, son _Aurore_, son _Soleil éclatant_ sont les résultats de l'art musical le plus pur et le plus élevé, qu'on admirera malgré toutes les théories du monde, parce qu'ils émeuvent, parce qu'ils sont beaux et parce qu'ils représentent réellement, fidèlement et grandement les phénomènes naturels que l'art leur permet de reproduire et dont le sujet qu'ils traitaient leur imposait la reproduction. Passons, passons.

C'est à cette heure matinale, la voix du muezzin que nous entendons. David s'est borné ici, non pas au rôle d'imitateur, mais à celui de simple arrangeur; il s'est effacé tout à fait pour nous faire connaître, dans son étrange nudité et dans la langue arabe même, le chant bizarre du Muezzin:

El salem alek Aleikoum el salam. Allah hou akbar Ja aless salah! La allah ill' allah Ou mohamed rassoul' allah. Allah hou akbar Ja aless salah.

Le dernier vers de cette espèce de cri mélodique finit par une gamme composée d'intervalles plus petits que des demi-tons, que

M. Béfort a exécutée fort adroitement, mais qui a causé une grande surprise à l'auditoire.

Après la prière du muezzin, la caravane reprend sa marche, s'éloigne et disparaît. Le désert reste seul. La tenue.--La voix:

L'ambulante cité se perd dans le lointain; Elle fuit, elle fuit... on la voit disparaître Comme une vapeur du matin: Et, du désert redevenant le maître, Le silence éternel que l'âme seule entend, Sur sa couche de sable, immobile, s'étend.

La voix du désert, représentée par le chœur, reprend alors son hymne du début à la glorification d'Allah; et l'œuvre est achevée!

Il a fallu, pour concevoir et produire, ainsi faite, une pareille symphonie, quelque peu plus d'imagination, de silence, d'inspiration, de génie musical et poétique, ce me semble, que pour écrire une millième fois la petite et mesquine symphonie de Haydn.

Je n'ai pas besoin d'ajouter maintenant que David écrit en maître; que ses morceaux sont coupés, développés, modulés avec autant de tact que de science et de goût, et qu'il est grand harmoniste; que sa mélodie est toujours distinguée, et qu'il instrumente extraordinairement bien. C'est une conclusion qu'on doit tirer, j'imagine, de tout ce que j'ai dit.

David avait pour l'exécuter un bel orchestre dirigé par Tilmant, un chœur de cinquante hommes, un ténor (Alexis Dupont) et un contralto, un vrai contralto féminin (M. Béford, père de trois enfants). Les vers non chantés ont été récités par M. Milon, du théâtre de l'Odéon. L'exécution a été excellente, irréprochable; Dupont a chanté avec une grande suavité son hymne à la nuit; l'étrangeté de la voix de M. Béford a un peu désorienté, ou

plutôt orienté le public en éveillant chez lui des idées de harem, etc. Il faut cette fois donner des éloges aux choristes; l'orchestre y est fait; pour Tilmant, il a conduit avec soin, intelligence et avec cette verve joyeuse qu'il apporte dans les solennités musicales, dont le but et l'organisation l'intéressent artistement. Le public s'est montré bien attentif, bien intelligent, chaleureux et enthousiaste.

M. le duc de Montpensier, pressentant sans doute qu'il y avait au Conservatoire ce jour-là quelque chose de beau à entendre et quelque chose de beau à faire pour lui, s'y était rendu de bonne heure; il paraissait aussi ému, aussi radieux que nous tous.

N'oublions pas de dire que les vers, parmi lesquels on en trouve de fort beaux que je n'ai pas cités, sont de M. Auguste Colin.

AMBROISE THOMAS

LE CAÏD

7 janvier 1849.

C'est une assez bonne idée d'avoir placé le lieu de la scène de cet opéra dans la capitale de l'Afrique française. De ce mélange bizarre de mœurs et de costumes résultent en effet des contrastes bouffons et des situations propres à donner au style musical de l'imprévu et de la variété. Mais ces oppositions, si piquantes qu'on les suppose, ne pouvaient dispenser l'auteur du livret de les rattacher à une fable intéressante et de trouver un sujet de pièce piquant et original. Il semble malheureusement qu'il se soit dit: «Voilà un cadre, le musicien y placera le tableau.» Voyons donc ce cadre en deux actes, cadre doré, orné de perles, de mousseline,

de jolis visages arabes et de moustaches françaises, sans compter les têtes de nègres, un eunuque et un muezzin.

Je commettrai plus d'une erreur, je le crains, dans cette analyse. Malgré toute mon attention, j'ai été fort longtemps à comprendre ce dont il s'agissait; les paroles ne m'arrivaient qu'indistinctes, ou ne me parvenaient pas du tout. Le dialogue, écrit en vers, contre l'usage établi à l'Opéra-Comique, achevait encore de me dérouter.

Évidemment cet opéra se rattache, par sa physionomie et son genre de comique, au style des deux ouvrages qui ont fait un nom à M. Grisar: _l'Eau merveilleuse_ et _Gilles le Ravisseur_; sans oublier le _Tableau parlant_, que Grétry n'a pas été tout à fait seul à peindre, et dont le livret ne forme pas le cadre seulement.

Voici ce que j'ai cru comprendre dans _le Caïd_:

Au lever de la toile, nous sommes sur une plage d'Alger; il fait encore sombre, le soleil n'est pas levé. Une petite troupe d'Arabes, marchant à pas comptés, chante, selon l'usage: «Taisons-nous! cachons-nous! ne remuons pas! faisons silence!» (en vers), bien entendu. On voit qu'ils guettent quelqu'un et qu'ils ne veulent point être aperçus.

Ils s'éloignent sans bruit, dans l'ombre de la nuit. Mais un groupe les suit. Le Caïd, gros bonhomme, le dos un peu voûté, assez peu fier, en somme, de son autorité, craint en faisant sa ronde quelque rencontre féconde en mauvais coups, puis, crac! d'être mis en un sac et lancé des murailles par des gens sans entrailles, et de trouver la mort au port.

Si je ne me trompe, cet alinéa est en vers, en véritables vers d'Opéra-Comique. J'en demande pardon au lecteur, c'est une distraction. Je n'ai garde d'abandonner l'usage de la prose, et je suis persuadé qu'on me saura gré d'y revenir. Donc notre bossu donnerait bien des choses pour finir, sans attraper de nouvelles bosses, sa tournée matinale. Il a de très méchants ennemis sans doute, et de très bonnes raisons de se méfier d'eux. Rien n'est plus vrai.

Il n'a pas fait vingt pas, que des grands coups de gaules tombant sur ses épaules vous le jettent à bas: «Au secours, on m'assomme, au meurtre!» Un galant homme fait fuir les assassins, appelle les voisins. Une jeune voisins, à la mine assassine, en jupon court, accourt. Et le battu de geindre, de crier, de se plaindre, en contant l'accident. «Il me manque une dent! j'en mourrai! misérable! Il m'a rompu le râble! Il a tapé trop dur, c'est sûr!»

Ah ça! mais voilà qui est un peu fort, la poésie m'a repris de plus belle. Il serait curieux que j'en fusse arrivé à ne plus pouvoir écrire en prose, et à faire le contraire de ce que faisait M. Jourdain! Voilà pourtant les conséquences des innovations ou des rénovations (car déjà à la fin du siècle dernier on voyait fréquemment les vers se mettre aux opéras-comiques), c'est l'exemple de M. Sauvage qui m'a mis la rime au corps. Voyons donc si je ne parviendrai pas à me désenrimer. La jeune fille accourue aux cris du Caïd et de son défenseur est une modiste française (il n'y a pas là dedans l'ombre de poésie, ce me semble), que ce dernier, coiffeur gascon, aime tendrement. Ils sont même fiancés, et n'était l'état un peu maigre de leurs finances, ils porteraient déjà le même nom et habiteraient sous le même toit. Une idée vient au gascon, une idée d'or qui doit lui rapporter de l'argent vivement.

Il n'a pas été sans reconnaître dans son obligé, le caïd, un de ces hommes simples auxquels on pourrait faire croire qu'Abd-el-Kader va devenir président de la République française, ou pape ou membre de l'Institut. L'idée d'or consiste donc à persuader au bonhomme que lui, le gascon, il possède un secret infaillible pour mettre le caïd à l'abri des coups de bâton et des embuscades nocturnes. «Il n'y a là ni rime, ni...» (Allons, ça va bien, j'écris à peu près comme tout le monde.) Le caïd naïf dit: «Bah!» L'autre plein d'aplomb, réplique: «Rien n'est plus vrai!--Brave Français, vends-moi ton secret.--Ce sera, je le crains, bien cher pour vous.--Combien donc?--Mille boudjous (ou boudjoux, ou bouts de joue, ce qui mettrait en effet notre gascon à même de faire une certaine figure en Algérie).

Comment veut-on que nous autres Français de France nous puissions écrire correctement ces nouveaux mots du français d'Afrique! Nos chers compatriotes les Bédouins disent maintenant: un burnous pour un manteau, une razzia pour un pillage, un cheïk pour un chef (passe encore pour ce mot-là qu'un philologue m'a assuré n'être que du français altéré par la prononciation arabe), des silos pour des caves à grains, une smala pour... je ne sais plus quoi, des boudjous pour une somme d'argent quelconque. Tellement que nous voilà obligés d'envoyer nos jeunes citoyens achever leurs études universitaires à Alger, à Constantine, à Oran, à Blidah, et se former au beau langage en fréquentant pendant plusieurs années la bonne société du désert. Je reviens à mon gascon. «Mille boudjous, dit-il, c'est à prendre ou à laisser.» Le caïd trouve la somme exorbitante. Ce sur quoi il ne m'est pas permis d'avoir une opinion, car je veux bien que le prophète m'emporte en croupe sur sa jument-femme Borack, si je sais ce que vaut un boudjou. Il se ravise pourtant. «Eh bien, oui,

dit-il, je veux acheter ton secret au prix même d'un trésor bien supérieur à la somme que tu demandes. Monte dans ce palanquin; mes esclaves te porteront chez moi, où je te suis pour conclure notre marché.» On revêt le coiffeur d'un riche manteau; que dis-je? d'un burnous, et le candide gascon se laisse emporter. A gascon, gascon et demi. Le gros rusé de Caïd, assez simple pour croire au talisman du coiffeur contre la bastonnade, ne l'est point tellement qu'il n'ait trouvé un moyen de l'acheter sans bourse délier. Il a une fille, le brave homme; il la donnera sans dot au coiffeur, et, dans son estime, les beaux yeux de Zaïde (elle doit s'appeler Zaïde) valent beaucoup plus que ceux de sa cassette pour un Français..... de France. Il a raison de spécifier, car, pour les Français natifs d'outre-mer, bien que jeunes encore, ils sont âpres au gain, durs comme des chênes, et entre eux et l'écorce tout le monde sait qu'il faut se garder de mettre le doigt.

Malheureusement Zaïde a vu passer sous son balcon un superbe tambour-major, français et brun, qu'elle prend pour un général, et à qui elle a jeté son cœur par la fenêtre (on commence à avoir des fenêtres à Alger). Le prétendu général ne se sent pas de joie d'avoir inspiré un sentiment à une si jolie particulière; il veut mener cette affaire tambour battant, enlever Zaïde, bien résolu, si le gouvernement lui cherche noise à ce sujet, à envoyer sa canne au ministre et à laisser la France s'arranger ensuite comme elle pourra. Et voici notre gaillard qui entre dans le harem du caïd comme il entrerait à la caserne, en se dandinant sur les hanches, en balançant sa tête empanachée, et chantant _ra ta plan_ de manière à ravir les amateurs du genre. Zaïde est de cette école-là, selon toute apparence, car elle se montre d'une amabilité parfaite pour son grand vainqueur; elle lui fait fumer un narguilé, boire du café, manger des confitures, etc. Mais notre

coiffeur en palanquin vient malheureusement interrompre ce doux tête-à-tête. Le voilà déposé dans la chambre de Zaïde, chambre ouverte à tout venant, à ce qu'il paraît. Il veut savoir pourquoi le caïd l'a fait transporter en ce charmant séjour; Zaïde ne serait pas fâchée de connaître aussi la destination de ce coiffeur en burnous que son père lui envoie; quant au tambour-major, il a déjà la main à son sabre pour demander une explication au gascon. Voilà bien des gens curieux! Une quatrième curiosité se manifeste cependant, curiosité féminine et jalouse. Notre petite modiste française vient pour essayer à la belle Zaïde un nouveau bonnet de sa façon. A l'aspect du coiffeur, la coiffure lui tombe des mains. «Que vient-il faire ici?--Je ne sais pas.--Que viens-tu faire ici?--Je ne sais pas.» Attendez: voilà le bon caïd et tout va s'expliquer. «Ma fille, je vous ai choisi un époux.....» Sans le laisser achever, le tambour-major, qui ne saurait croire qu'on puisse avoir songé à un autre que lui, s'avance en frisant sa moustache: «Présent! dit-il.--Comment? présent! Quel est ce grand drôle? Voici, ma chère enfant, celui que ma tendresse vous destine.--Moi? s'écrie le gascon stupéfait et incertain sur le parti qu'il doit prendre.--Oui, toi-même; que j'aie ton secret, et je te donne ma fille; tu le vois, elle est jeune et charmante, tu seras logé chez moi, tu n'auras qu'à t'occuper de ton bonheur et du sien.--Si tu dis _oui_, je t'arrache les yeux, dit la modiste à son amant hésitant.--Si tu acceptes, gronde le tambour-major, mon sabre aura pour fourreau ta peau.»--L'autre se décide, et dit: «Non, je suis déjà fiancé. Voici celle qui possède mon cœur et ma foi. Sans affront pour votre aimable demoiselle, vous pouvez remarquer l'éclat de ses yeux et la finesse de sa taille; qualité dont vous ne faites pas grand cas, je le sais, vous autres musulmans, mais que nous prisons fort au contraire. Ainsi j'en reviens à ma

première proposition: mille boudjous.» Le caïd a beau regimber, crier, se démener, la peur des coups l'emporte; il fait signe à un esclave qui présente à l'instant une petite cassette _ouverte_ où l'on voit une douzaine de pièces d'or, formant la totalité de la somme; ce qui me ferait croire que mille boudjous, après tout, ce n'est pas le Pérou. Le coiffeur s'empare de la cassette et donne en retour au caïd un petit pot de _pommade du lion_ qu'il lui recommande comme un spécifique infaillible contre les coups de bâton. Le caïd rassuré accorde la main de sa fille au tambour-major; car encore faut-il bien qu'elle épouse quelqu'un, et le gascon embrasse la modiste. Les voilà heureux, ils volent à l'autel, et n'ont plus qu'à filer des jours d'or et de soie.

Je donne ma parole que c'est là tout ce que j'ai cru comprendre au livret du _Caïd_. Et j'ai écouté de toutes mes oreilles, regardé de tous mes yeux; j'ai même imposé silence d'une façon très peu courtoise à mes voisins de loge, qui disaient beaucoup de mal de l'administration de l'Opéra. Ainsi, on peut me traiter de tout ce qu'on voudra, ce n'est pas ma faute, je ne sais rien de mieux. Ah! pardon, je me le rappelle maintenant: il y a encore dans la pièce un eunuque très drôle qui chante comme M. Béford chantait dans _le Désert_ de Félicien David, et s'enivre avec une bouteille de parfait-amour.

Eh bien, M. Ambroise Thomas a trouvé moyen d'écrire sur ce _poème en vers_ une charmante et vive partition, pétillante de verve et bien adaptée au talent et à la voix de chacun de ses chanteurs. L'introduction de l'ouverture, instrumentée d'une façon neuve et piquante, est trop jolie pour être si courte, on voudrait que l'auteur l'eût développée davantage; l'_allegro_ qui lui succède est plein de feu et fort habilement traité. Les chœurs sylla-

biques qui ouvrent la scène ont de la couleur, un excellent caractère dramatique; mais paraissent un peu difficiles pour des choristes auxquels le genre syllabique, débité, rapide, n'est pas très familier; leur exécution a laissé à désirer pour la précision et la justesse. Il y a beaucoup d'élégance dans les principaux passages du duo entre la modiste et le coiffeur. Les couplets du tambour-major, avec leur refrain accompagné de six tambours battant la diane, plaisent par leur allure vraiment soldatesque. L'air que le même personnage chante un peu plus tard est bien fait et fait valoir l'agilité de vocalisation que possède incontestablement Hermann-Léon; mais il semble trop avoir été ajouté après coup à la partition pour donner plus d'importance au rôle du chanteur; il ne tient pas à la pièce.

Celui de l'eunuque dégustant sa fiole de parfait-amour est une excellente bouffonnerie; l'idée de lui faire donner le _la bémol_ tonique aigu à la fin d'une cadence parfaitement dirigée vers le _la_ grave a fait éclater de rire toute la salle, et Sainte-Foix a dû recommencer le morceau.

Cet acteur s'acquitte de son rôle étrange avec une intelligence et une modestie qui montrent qu'il sait tirer parti même des qualités négatives de sa voix, et qu'il sent bien le prix de ce qui lui manque. On a applaudi très vivement encore certains passages du rôle de la modiste, étincelants de brio et d'une audace que celle de la cantatrice, madame Ugalde-Baucé, a seule surpassée; puis un morceau d'ensemble tissu et modulé de main de maître, et un finale dont la mise en scène est réglée d'après le système des ballets italiens, où les acteurs et comparses font le même geste tous à la fois, élèvent ou abaissent les bras, inclinent la tête,

roulent les yeux, sourient ou pleurent comme un seul polichinelle.

* * * * *

GOUNOD

SAPHO

22 avril 1851.

La mise en scène de cet opéra et l'étude que j'ai faite de mes impressions en l'écoutant attentivement, d'abord à la répétition générale, ensuite à la représentation, m'ont démontré, pour la vingtième fois au moins, l'utilité de ce précepte que les auteurs et les directeurs ne devraient jamais oublier: _N'admettez personne aux répétitions_.

Dans la salle de l'Opéra surtout, il n'y a pas d'ouvrage, si magnifique qu'il soit, capable de résister à cette épreuve. Au milieu de ce demi-désordre, devant ces banquettes et ces loges dégarnies, avec ces chanteurs qui donnent la moitié de leur voix, ces décors mal emmanchés, ces costumes de ville, ces choristes fatigués, cet orchestre ennuyé, rien ne ressort, excepté les défauts de la composition; tout en elle paraît alors froid, faux, plat et mesquin. Les instruments ne sonnent pas, ils ne produisent qu'une rumeur confuse; l'auditeur même le plus bienveillant emporte en sortant de là une opinion tout à fait défavorable au nouvel ouvrage, opinion contre laquelle ses raisonnements les plus justes ne peuvent rien. Il est blessé, irrité, désappointé; et en dépit de l'intérêt que lui inspirent auteurs et acteurs, il ne peut s'empêcher de laisser voir ensuite aux gens qui le questionnent à ce sujet la fâcheuse impression qu'il a reçue. Des calomnies quelque-

fois, des médisances toujours, voilà ce qu'on gagne en admettant un auditoire quelconque aux répétitions de l'Opéra. L'expérience m'a prouvé que, dans ce théâtre, sur vingt belles idées parfaitement écrites par le compositeur et bien rendues par ses interprètes, c'est à peine s'il y en a dix que le public aperçoive à la représentation; à la répétition, il n'y en a pas cinq qui surnagent à demi noyées dans ce vaste gouffre. Une partition, quelle que soit la clarté de son dessin, le relief des idées qu'elle renferme, ressemble toujours plus ou moins ces jours-là à un portrait au pastel qu'on aurait laissé pendant huit jours exposé à la pluie. C'est à peine si l'auteur peut reconnaître son œuvre; et ce n'est pas là la moindre de ses tribulations.

Les défauts qui m'avaient choqué, à la répétition générale de _Sapho_, ne m'ont pas paru moindres, il est vrai, à la représentation. Seulement des beautés que je n'avais point remarquées d'abord se sont révélées ensuite clairement et sans effort. Non parce que j'entendais pour la seconde fois, mais parce que j'entendais mieux. Elles m'ont conduit à résumer mes premiers doutes dans cette opinion au moins sincère: que M. Gounod est un jeune musicien doué de précieuses qualités, dont les tendances sont nobles, élevées, et qu'on doit encourager et honorer d'autant plus, que notre époque musicale est plus platement corrompue et corruptrice. Les belles pages, dans son premier opéra, sont assez nombreuses et assez remarquables pour obliger la critique à les saluer comme des manifestations du grand art, et pour l'autoriser aussi à dire sans ménagements ce qu'il y a de grave dans les erreurs qui déparent une œuvre aussi sérieuse et prise d'un si beau point de vue. C'est ce que nous allons faire.

Le sujet de _Sapho_ partage avec quelques autres le privilège de passer pour essentiellement musical. Il l'est en effet. Mais beaucoup de gens, les poètes surtout, appellent musicaux tous les sujets où il est question de musique, dans lesquels elle est glorifiée, où elle agit et produit des effets merveilleux. A mon avis, ce sont précisément ceux-là que les compositeurs devraient regarder comme les plus dangereux. Le moyen de réaliser jamais ce que l'imagination prévenue de l'auditeur se représente à l'avance pour un chant d'Apollon, pour un chœur des Muses, pour un hymne d'Orphée, de Linus, de Tamyris, d'Amphyon; pour une improvisation de Timothée, d'Alcée ou de Terpandre, pour une ode de Sapho! Si Gluck est parvenu à produire un chef-d'œuvre en faisant chanter _Orphée_, ce n'est pas en profitant des prétendus avantages du sujet qu'il avait à traiter, mais au contraire en surmontant, à force d'inspiration réelle, les obstacles non moins réels que ce sujet lui présentait. Son _Orphée_, on a beau dire, ne chante pas comme on se figure que chantait le demi-dieu de la poésie et de la musique; il chante seulement comme un jeune homme souffrant et aimant, tantôt accablé de regrets, tantôt ivre de joie; il émeut parce qu'il est ému, il arrache des larmes parce qu'il pleure; sa voix trouble le cœur, le charme et l'attendrit, seulement parce qu'elle est la voix d'un homme et non pas celle d'un dieu; la voix d'un amant éperdu et non pas celle d'un professeur patenté et reconnu de chant sublime. L'Orphée de la fable antique, c'est l'idéal de la poésie, de la mélodie, de l'art du chant et de la sonorité vocale. L'Orphée de Gluck, c'est tout simplement l'idéal de l'amour poétique exprimé musicalement, mais si bien exprimé que, malgré les traditions semi-mythologiques toujours offertes à l'esprit de l'auditeur, on oublie le chantre de Thrace pour ne plus songer qu'à l'amant d'Eurydice; et l'on se

sent entraîné par son chant non parce qu'il est surhumain, mais parce qu'il est humain. C'est donc uniquement par son côté passionné, et par les oppositions heureuses qu'il contient que le drame de la descente d'Orphée aux enfers est resté accessible à l'art musical. Malgré plusieurs tentatives infructueuses, dont elle a été le prétexte, je crois que la donnée historique de l'amour et de la mort de Sapho était dans le même cas. M. Émile Augier d'ailleurs a su en rendre, selon moi, les diverses péripéties fort attachantes. Il eût dû, je crois, en dépit de ce que l'opinion populaire leur trouve de musical, éviter les scènes où la puissance de la musique est mise en scène et proclamée souveraine, et cela surtout dans l'intérêt du compositeur.

Au début de l'action, Phaon, amant aimé de Glycère, commence à ressentir pour Sapho une admiration assez semblable à de l'amour. Glycère s'en inquiète. Pythéas, gros voluptueux qui fait le bouffon, a des vues sur Glycère, et se propose d'exploiter habilement les soupçons jaloux qu'elle vient de concevoir. Nous sommes à la veille de l'ouverture de Jeux Olympiques. Alcée et Sapho doivent y concourir pour le prix de chant ou de poésie. Car jusqu'à présent, nous autres modernes, nous n'avons pu comprendre clairement ce que les anciens Grecs appelaient _chant_; ni s'ils avaient un art appelé _musique_ indépendant de la parole rythmée; ni même si leur musique unie à la poésie n'était pas quelque chose de très peu musical. En tout cas, dans l'espèce de musique instrumentale qu'ils appliquaient à l'accompagnement des vers, il est certain que la lyre au moins ne devait ni gêner ni couvrir l'émission de la voix. Et je voudrais qu'on essayât de faire entendre aujourd'hui un ou plusieurs de ces instruments dont la statuaire est censée nous avoir légué des modèles, et qui se nommaient _lyra_ ou _testudo_. Nos guitares, en comparaison, pa-

raîtraient des foudres d'harmonie. Mais je soupçonne fort les sculpteurs de nous avoir trompés, surtout depuis que j'ai vu au musée de Pompéi un tableau antique représentant l'éducation d'Achille par le centaure Chiron. Dans ce tableau, le fils de Pelée, prenant sa leçon de musique, joue avec les deux mains d'une lyre à _onze cordes_ attachée par une courroie contre sa poitrine. Sa main gauche attaque les cordes avec un petit crochet d'airain (_plectrum_), pendant que l'autre main semble effleurer ces mêmes cordes, comme font les harpistes pour produire les sons harmoniques. A la bonne heure! Il y a une possibilité de musique là dedans; mais avec vos petits tétracordes de vingt pouces de hauteur, que faire, sinon quatre notes plus ou moins sèches et d'une impuissance ridicule?

* * * * *

Le concours de chant est ouvert; on invoque Jupiter; un héraut, placé au pied d'Apollon et entouré de la foule attentive, appelle trois fois et vers différents côtés: «Alcée! Alcée! Alcée!» Alcée s'avance; son regard étincelle: c'est qu'il ne s'agit pas pour lui d'obtenir le vain laurier du poète; il aspire à la gloire du libérateur. Pittacus tyrannise en ce moment Lesbos: il faut frapper Pittacus; et Alcée, en se présentant au concours, n'a d'autre but que de mettre à l'épreuve les sentiments du peuple. S'il voit son auditoire frémir et s'indigner à ses accents, alors il sait ce qui lui reste à faire; sinon Alcée pleurera, poète inutile, sur l'impuissance de son génie et la patrie humiliée. Mais le peuple ne reste point froid à l'appel d'Alcée, et s'écrie:

Honte à la tyrannie! Malheur à qui s'endort Dans cette ignominie! Plutôt la mort!

Pittacus périra. Phaon est du complot; Pythéas lui-même s'y est laissé entraîner. Maintenant le héraut appelle trois fois: «Sapho!» Elle monte à l'autel, et chante les amours d'Héro et de Léandre. Cette fois, l'émotion populaire se répand en cris d'enthousiasme; la voix publique décerne le prix du chant à Sapho. Le généreux Alcée est le premier à proclamer la victoire de sa rivale. Phaon, dont le cœur indécis hésitait encore entre Glycère et Sapho, n'y tient plus alors, et se précipitant aux pieds de l'inspirée, s'écrie:

Chacun t'admire, et moi je t'aime!

Au second acte, nous sommes dans la maison de Phaon. Il est décidément l'amant de Sapho et chef de la conspiration contre Pittacus. Sous prétexte d'une fête, il a réuni chez lui les conjurés. On boit, on chante l'hymne à Bacchus, puis on tire au sort l'honneur de frapper le tyran. Le sort _favorise_ Phaon, c'est lui qui tuera Pittacus. Les conjurés s'engagent par écrit à soutenir Phaon dans son audacieuse entreprise et signent leur serment. Pythéas en qualité d'homme riche, _fera copier par des esclaves sûrs_

Ce manifeste, afin que demain on l'affiche Dans tous les coins sur tous les murs.

Tous alors se dispersent. Survient Glycère, furieuse de l'abandon de Phaon. Rien ne lui coûtera pour s'en venger. Pythéas, resté seul plus qu'à demi ivre, profite de l'occasion pour courtiser la belle outragée. Dans son ardeur amoureuse il laisse échapper le secret du complot, et s'oublie jusqu'à montrer à Glycère la liste des conjurés. «Donnez-la-moi! dit-elle.--Je vous la vends.--Je vous l'achète.--Reste à s'entendre sur le prix.»

GLYCÈRE

Va m'attendre, mon maître, Va clore ta fenêtre, Allumer ton trépied! J'irai, vêtue en rose, Te joindre, à la nuit close, Sur la pointe du pied.

Glycère, ainsi armée, ordonne à une de ses esclaves d'aller enfermer le fatal manuscrit dans un lieu secret de sa maison. Si, après quelques heures, Glycère n'est pas rentrée chez elle, c'est qu'elle sera morte, et l'esclave devra porter l'écrit à Pittacus. Le piège est bien tendu. La malheureuse Sapho vient s'y prendre la première. Glycère, en la voyant entrer chez Phaon, n'hésite point à lui dire de quel terrible secret elle est maîtresse, et son intention de perdre Phaon. «Qu'ordonnez-vous? s'écrie Sapho.--Que Phaon parte!--Il partira, je le jure par le Styx.--Ce n'est pas tout, jure encore de ne pas le suivre.--Jamais.--Aimes-tu mieux que je le livre?

Ah! c'est trop!... Va-t'en, fuis, misérable! Fais connaître une femme assez inexorable, Assez vouée à Némésis, Pour immoler sans épouvante Celui qu'elle se vante D'avoir aimé jadis.

GLYCÈRE

Adieu! Je vais chez Pittacus.

SAPHO

Arrêtez! Je promets.....

Phaon survient et rend la scène plus violente. Glycère, non contente du sacrifice qu'elle vient d'imposer à Sapho, après avoir démontré à Phaon la nécessité de la fuite, en lui persuadant que le complot est découvert, exige encore que Sapho, feignant de ne plus aimer Phaon, se refuse à le suivre; bien plus, elle s'offre elle-même à accompagner le fugitif. Phaon, indigné de l'apparente in-

constance de Sapho, accepte Glycère pour compagne et s'éloigne avec elle. Nous le retrouvons seul, à l'acte suivant, sur le bord de la mer, où lui ont donné rendez-vous ses complices pour quitter avec lui le rivage hellénique. Il s'en va, l'âme ulcérée de l'abandon de Sapho:

...Reçois-moi sur tes flots, mer profonde! Elle me laisse fuir sans regrets, sans adieux! Emporte où tu voudras ma course vagabonde, Car je n'attends plus rien des hommes ni des dieux!

Glycère et les conjurés arrivent. Sapho paraît derrière un rocher. Elle vient assister à sa propre agonie. Elle entend Phaon la maudire une dernière fois, et tombe évanouie en le voyant partir. Pour faire encore ressortir la tristesse de cette poignante scène, l'auteur a eu la belle et simple idée d'y jeter un épisode de Théocrite, une pastorale calme et souriante, dont le charme même oppresse le cœur. Un jeune pâtre paraît sur le haut du rocher; sa silhouette gracieuse se dessine sur l'azur de la mer et du ciel; il rêve nonchalamment, ses pipeaux à la main, et chante:

Broutez le thym, broutez, mes chèvres, Le serpolet avec le thym... La blonde Aglaé, de ses lèvres, Toucha les miennes ce matin; Et j'attends que Vénus se lève Pour la rejoindre sur la grève. Brille enfin, étoile d'amour, Et dans les cieux, éteins le jour.

Puis Sapho, revenue à elle, adresse à Phaon et à la vie son dernier adieu, gravit le rocher qui domine le gouffre amer et s'y précipite.

A part les réserves que j'ai faites en commençant pour les scènes où la musique se chante elle-même, et la rédaction de plusieurs parties importantes de la pièce, écrites évidemment par un poète qui ne s'est pas rendu compte des nécessités de l'art musi-

cal, j'avoue ne point partager l'opinion des gens qui blâment le choix de ce sujet et ne lui trouvent pas d'intérêt dramatique. Il faut croire que j'ai le malheur de n'être ni de mon temps ni de mon pays, car cet amour douloureux de Sapho, cet autre amour implacable de Glycère, l'erreur de Phaon, l'enthousiasme inutile d'Alcée, ces rêves de liberté aboutissant à l'exil, et ces fêtes olympiques et cette glorification de l'art par un peuple entier, et cette admirable scène finale où Sapho mourante revient un instant à la vie pour entendre, d'un côté, le dernier et lointain adieu adressé par Phaon aux rives lesbiennes, de l'autre, le chant joyeux du pâtre attendant sa jeune maîtresse; et cette morne solitude, cette mer profonde, digne tombeau de cet immense amour, mugissant sourdement avant de recevoir sa proie; puis ces beaux paysages de la Grèce, cette architecture élégante, ces admirables costumes, ces nobles cérémonies dont la gravité a encore de la grâce, tout cela me ravit, me passionne, me gonfle le cœur, m'attendrit, m'élève la pensée, me jette en un trouble profond, délicieux, je ne le nierai point; tandis que beaucoup d'autres opéras, qui passent pour fort _dramatiques_, m'ennuient, me fatiguent, par leurs mille détails, me choquent par leurs prétentions même de toujours m'intéresser, et me sont antipathiques par le prosaïsme obséquieux de leur industrie; je ne le nierai pas davantage.

Et ce sont ceux-là néanmoins qu'il faut au public. Pour l'immense majorité des habitués de l'Opéra, ce n'est ni pour la pièce ni pour la musique qu'ils viennent à ce théâtre, mais pour les accessoires seulement; et quant au reste qui croit aimer dans un opéra l'opéra lui-même, ce n'est pas le beau qui lui convient, ce n'est pas le mauvais non plus, c'est le médiocre, c'est ce qui lui ressemble.

Combien de fois, au temps où je m'obstinais encore à faire entendre dans les concerts des fragments des sublimes poèmes de Gluck, ne me suis-je pas dit, en sentant mes artères battre, ma tête brûler, mes yeux se gonfler: «En ce moment le public lutte contre un mortel ennui!» Et quand, tout frémissant, j'avais peine à contenir mes cris de souffrance admirative, combien de fois ne me suis-je pas répété, avec la triste certitude d'être dans le vrai: «En ce moment, si le public osait, il couvrirait de ses sifflets notre orchestre et nos chanteurs, car nous lui infligeons une véritable torture, nous le fatiguons, nous l'obsédons!» O profane vulgaire! ô blasés qui n'avez jamais rien senti! imaginations aux ailes de pingouin, c'est pourtant devant vous qu'il faut s'agenouiller dans les théâtres!

Eh bien donc, oui, la Sapho de M. Augier me touche et m'émeut vivement; oui je trouve que c'est un magnifique texte pour la musique, et j'ajoute que ce texte, M. Gounod l'a très bien traité dans plusieurs parties. Voilà pourquoi j'ai été si attristé, je veux dire si irrité, de voir le musicien manquer la composition de plusieurs autres parties non moins importantes de cette œuvre. J'ai trouvé la plupart de ses chœurs d'un accent grandiose et simple; le troisième acte tout entier me paraît très beau, extrêmement beau, à la hauteur poétique du drame; mais le quatuor du premier acte, le duo et le trio du second, où les passions des principaux personnages éclatent avec tant de force, m'ont positivement révolté; je trouve cela hideux, insupportable, horrible. J'espère que l'auteur ne me prendra pas en haine pour la brutalité avec laquelle je m'exprime là-dessus. Si son œuvre ne décélait pas en lui de si hautes tendances, si elle ne contenait pas tant de choses tout à fait belles, si elle était au contraire de la famille de ces pâles productions où l'on n'entend que les échos inutiles de mille

autres voix plus ou moins éloquentes, ou de celle des _produits_ d'un sot industrialisme musical, je n'eusse pas ainsi perdu mon sang-froid. Non, mon cher Gounod, l'expression fidèle des sentiments et des passions n'est pas exclusive de la forme musicale; la coupe des paroles dans le dialogue de vos personnages n'est pas favorable sans doute au développement du chant, la mélodie ne sait où se poser là-dessus, la phrase y est à chaque instant brisée; mais votre poète, à coup sûr, ne se fût point refusé à donner à sa pensée une autre forme que vous deviez vous-même lui indiquer. Avant tout, il faut qu'un musicien fasse de la musique. Et ces interjections continuelles de l'orchestre et des voix dans les scènes dont je parle, ces cris de femmes sur des notes aiguës, arrivant au cœur comme des coups de couteau, ce désordre pénible, ce hachis de modulations et d'accords, ne sont ni du chant, ni du récitatif, ni de l'harmonie rythmée, ni de l'instrumentation, ni de l'expression. Il arrive dans certains cas au compositeur d'être obligé par son sujet à des espèces de préludes, dans lesquels se montrent à demi les idées qu'il se propose de développer immédiatement après; mais il faut qu'enfin il les développe ces idées, il faut que l'espoir de voir le morceau de musique commencer et finir ne soit pas continuellement déçu. Non, vous avez écrit ces scènes, je le crois, sous la préoccupation d'une doctrine erronée et sous l'influence d'une disposition fâcheuse de votre poème. Si cette doctrine est celle que je soupçonne, elle a été introduite dans votre esprit par un mot trop célèbre attribué à Gluck. A en croire la tradition, ce grand maître n'aurait jamais commencé une partition sans dire: «Mon Dieu! faites-moi la grâce d'oublier que je suis musicien!» vœu impie qui, fort heureusement, ne fut jamais exaucé. Si, comme il est certain, la disposition des vers que vous aviez à mettre en musique vous a d'ailleurs gêné, il fal-

lait songer à un autre mot de Mozart qu'on ne médite pas assez: «Depuis bien longtemps, a-t-il dit, les compositeurs torturent leurs idées pour les placer servilement sous les paroles; quand donc en viendra-t-on à faire des paroles sous leur musique? Ce serait plus naturel!» Il y a, en effet, beaucoup de cas où la situation étant déterminée, les sentiments à exprimer parfaitement indiqués, la musique devrait être écrite la première; à la condition, pour le compositeur, de n'admettre ensuite que des paroles en rapport intime et direct avec sa musique, et d'en surveiller attentivement la prosodie.--Maintenant, sans plus parler de ces morceaux dont il faut faire abstraction dans la nouvelle _Sapho_, je vais recueillir mes souvenirs sur le reste de la partition; je les crois fidèles.

M. Gounod n'a pas écrit d'ouverture, il s'est borné à une introduction d'une belle physionomie antique, où se retrouve malheureusement une trop forte réminiscence de la marche religieuse de l'_Alceste_ de Gluck. Le chœur processionnel qui ouvre la scène: _O Jupiter!_ est d'une harmonie mâle et pleine de noblesse. Le suivant est surtout remarquable par son rythme énergique, sans violence. Le récitatif de Pythéas est naturel, sans rien offrir de bien saillant. Il y a de la grâce dans la mélodie de la romance de Phaon: _Puis-je oublier, ô ma Glycère!_ mais l'orchestre me semble trop effacé, trop stagnant; le chœur des femmes: _Salut, ô rivale d'Alcée!_ a beaucoup de distinction. Au moment où le peuple sort du temple pour assister au concours de poésie, un solo de timbales ou de tambour sans timbre, accentué à découvert d'une façon étrange, étonne d'abord l'oreille qui s'y accoutume bien vite; et le trouve même convenable à cette joie populaire dont il précède les éclats. On se figure aussi, volontiers, que les sacrifices antiques aient pu, dans quelques parties de la

Grèce, être annoncés par ce bruit cadencé d'un instrument semblable à nos timbales.

Le chœur des prêtres: _O puissant Jupiter!_ qu'on a raccourci de moitié après la répétition générale, est un beau tissu harmonique pompeusement accompagné par des accords de harpes et des coups sourds de cymbales et de grosse caisse. Ces pulsations mystérieuses reparaissant à intervalles réguliers sous la masse instrumentale, en augmentent l'accent solennel, sans rien produire qui ressemble au bruit vulgaire pour lequel ces instruments sont aujourd'hui presque exclusivement employés.

J'avoue que l'improvisation d'Alcée n'est pas digne de son objet. La première partie de son thème rappelle la seconde phrase de _la Marseillaise_, et les paroles: _O Liberté, déesse austère!_ contribuent à ramener plus vite encore ce souvenir. Mais la Marseillaise d'Alcée n'a rien autre de commun avec le terrible chant de Rouget de Lisle; l'orchestration en est d'ailleurs flasque, sans nerf, sans élan. La trompette qui s'y fait entendre sonne mollement, tristement. Elle semble annoncer la défaite plutôt que la victoire. En général, il est fort difficile, sans tomber dans la fanfare vulgaire, de donner aux instruments de cuivre des phrases qui en fassent ressortir le caractère menaçant ou triomphal. Il n'y a pas un compositeur sur cent qui y soit parvenu. Et rien n'est aussi grotesque qu'une trompette dépoétisée; cela provoque le rire comme pourrait le faire une statue de Pélopidas ou de Thémistocle portant, au lieu de casque au fier cimier, une casquette de loutre.

Le chœur du peuple: _Guerre à la tyrannie_, est bien écrit, d'une coupe excellente; il pourrait avoir plus d'emportement.

L'improvisation de Sapho est récitée plutôt que chantée sous un frémissement continu de violons divisés en plusieurs parties à l'aigu, pendant qu'un dessin obstiné de basse murmure dans les profondeurs de l'orchestre. Le compositeur a voulu reproduire ainsi, sans doute, les puissants soupirs de la mer endormie pendant la nuit sereine que décrit Sapho:

Tremblant à la voûte des cieux, Phébé, sur la plaine marine, Répand la caresse argentine, De ses rayons silencieux.

L'effet résultant de cet ensemble instrumental, uni à la récitation lente de Sapho sur les notes graves et moyennes de sa voix, est d'une poétique mélancolie. L'allegro suivant retombe dans la prose; on y retrouve les cris dont j'ai parlé plus haut, et ces affreuses roulades dont le bruit ressemble à celui que l'on fait en déchirant du calicot. Mais voici le finale. Il est grand et beau; les plus magnifiques accords s'y succèdent avec un retentissement d'une solennité admirable, et s'accumulent et montent jusqu'à une explosion dernière qui a électrisé l'auditoire tout entier. Les forces des voix et de l'orchestre y sont ménagées avec autant d'art que de bonheur. On a fait répéter ce morceau, salué deux fois par un orage d'applaudissements.

L'hymne à Bacchus et la chanson à boire de Pythéas, au second acte, n'ont pas été beaucoup remarqués et ne me semblent pas devoir l'être à l'avenir davantage. La chanson surtout gagnerait à être plus franchement gaie; le repos sur la dominante, amené par l'accord de sixte augmentée sous le vers:

Un soldat à jeun est transi.

en brise l'élan et l'assombrit en pure perte. Le serment des conjurés, plein de décision et de hardiesse, produit encore un ex-

cellent et vigoureux effet. Le duo entre Pythéas et Glycère offre de piquants détails; on y retrouve un charmant roucoulement de flûte vers la fin. Ce duo devrait être, ce me semble, compris par les exécutants d'une tout autre façon. Qu'elle qu'ait pu être la licence des mœurs antiques, il est probable qu'on mettait plus de mystère dans les transactions de la nature de celle dont il s'agit ici. Et quand une femme se vendait à un homme pour une liste de conjurés, elle n'allait pas crier les clauses de son ignoble marché aux quatre coins de l'atrium; ici je passe sur le duo des deux femmes et sur le trio qui lui succède, comme j'ai passé sur le quatuor du premier acte, et par la même raison. Je signalerai seulement au compositeur, qui devrait et pourrait aisément la changer, l'exclamation de Sapho:

Ah! c'est trop insulter au tourment que j'endure!

Il y a dans le syllabisme rapide et dans le rythme ternaire de la musique de ce vers quelque chose de très malheureux. Cela annonce une intention de vérité d'expression qui voudrait arriver à l'imitation du langage parlé; mais le but est ici dépassé, d'où je conclus, parce que je le sens, que c'est faux d'expression. Sans doute, Sapho est éperdue de douleur, mais lors même que dans la nature une femme exhalerait ainsi la sienne (ce que je ne crois pas), ce ne serait point une raison pour l'art de l'imiter: il y a des réalités que l'art rejette. Ce rythme sautillant sur ses trois pieds dans un mouvement aussi vif, au milieu d'une pareille scène, n'est qu'une choquante et risible excentricité.

Au troisième acte, je n'ai plus qu'à louer. Tout y est musical, grand, harmonieux, bien dessiné, bien net d'une expression juste autant que profonde; le coloris de l'orchestre y est tantôt sombre comme une nuit d'hiver, tantôt radieux et doux comme une belle

matinée de printemps. J'adore ce troisième acte, je le reverrai aussi souvent que je pourrai, tant qu'il sera bien exécuté. C'est une large et poétique conception. Le premier air de Phaon:

J'arrive le premier au triste rendez-vous,

est admirable; le récitatif, l'andante et l'allegro en sont également beaux. Il est déchirant ce dernier cri d'un désespoir indigné:

Non, je n'attends plus rien des hommes ni des dieux!

Le solo de Sapho, qui répond aux malédictions de Phaon par une triste et douce bénédiction, brise le cœur. La voix y est secondée par un effet de cor et de cor anglais comme on en rencontre chez les très grands maîtres seulement. Rien n'est plus délicieux, plus souriant, plus frais, plus virgilien que la chanson du pâtre et son accompagnement monotone: c'est le calme, c'est la paix, c'est le bonheur mis en présence du malheur infini de cette mourante dont le cœur déchiré saigne goutte à goutte. Et la dernière apostrophe de Sapho, accompagnée des râlements sourds de la mer sur la grève déserte:

Adieu, flambeau du monde, Tu descends dans les flots,

termine magistralement une scène dont la grandeur triste m'a causé une des plus vives émotions que j'aie ressentie depuis longtemps. Si les deux premiers actes étaient, égaux en valeur au dernier, M. Gounod eût débuté par un chef-d'œuvre. Telle qu'elle est néanmoins, sa partition me paraît de beaucoup supérieure aux partitions écrites sur le même sujet par ses devanciers. Quelle fortune s'il eût trouvé le duo de la _Sapho_ de Reicha! Ce brûlant morceau semblait tout dépaysé au milieu de la pâle et froide

composition du célèbre contrepointiste: il figurerait à merveille dans celle du jeune compositeur. La _Sapho_ nouvelle a obtenu devant le public exceptionnel qui l'écoutait un succès _juste_, c'est-à-dire brillant pour les belles choses dont le nombre, je l'ai déjà dit, est assez grand pour que l'auteur doive s'estimer très heureux.

La mise en scène, due à un artiste aussi modeste qu'intelligent, M. Leroy, est parfaite; les cérémonies des Jeux Olympiques, les scènes de l'orgie, du départ des conjurés, et de l'évanouissement de Sapho, sont réglées avec un art exquis. Les décorations du temple de Jupiter, de la maison de Phaon et de la mer m'ont paru fort belles, la dernière surtout.

Parlons maintenant de l'exécution.

L'orchestre a été irréprochable, il n'a pas, dans les accompagnements, couvert les voix, ainsi qu'il lui arrive trop souvent de le faire dans d'autres opéras; par la simple raison que les accompagnements dans _Sapho_ sont des accompagnements et non des hurlements. Le public est toujours disposé à s'en prendre à l'orchestre et non à l'auteur de la musique, quand un fracas instrumental quelconque se fait entendre en même temps que les chanteurs qu'il aime et qu'il voudrait écouter. Comme si les musiciens, si habiles et si attentifs qu'on les suppose, pouvaient se dispenser d'exécuter leur partie telle qu'elle est écrite, d'accompagner tous _fortissimo_ une seule voix, quand le compositeur a écrasé cette voix unique sous un orchestre plein et complet, auquel il a ordonné de jouer _tout entier fortissimo_. Ainsi il est convenu qu'à l'Opéra on accompagne trop fort; et cela est vrai, mais parce que les compositeurs ordinaires et extraordinaires de

ce théâtre donnent trop souvent à l'orchestre un rôle incompatible avec celui d'accompagnateur.

* * * * *

II

7 janvier 1852.

Après une assez longue interruption dans le cours de ses représentations, l'opéra de _Sapho_ a repris place au répertoire. La pièce a été mutilée pour rendre sa durée compatible avec la dignité du ballet de _Vert-Vert_. Car le ballet, si sot qu'il soit, est, dans une foule de cas, la _chose_ importante, attrayante, productive, considérable et considérée quand il n'a pour auxiliaire qu'un opéra en trois actes, fût-ce un chef-d'œuvre. En conséquence, si le ballet dure trois heures, l'opéra qui le précède, annoncé en _petites lettres_ sur l'affiche comme un accessoire dont le public est prié de ne pas trop se préoccuper, ne doit en durer que deux au plus.

Si la merveille chorégraphique a besoin de plus de temps encore, on prendra ce temps sur la durée de l'opéra, qui devra se faire alors petit, humble, absurde, s'il le faut, se recroqueviller, s'aplatir, rentrer sous terre, se réduire à rien, pour donner place aux grands écarts de son rival. Puis quand une partition est ainsi remise en scène pour servir de _lever de rideau_, il faut voir avec quel zèle chacun dans le théâtre s'empresse d'entrer dans la pensée méprisante qui en tolère la représentation! comme on traite l'œuvre et l'auteur! comme tout âne se fait un devoir de venir

donner aux deux malades son coup de pied officiel! comme la machine se détracte! comme la tiédeur devient froid glacial, la verve mollesse, l'harmonie discordance, l'expression non-sens!

C'est ce qui est arrivé tout d'abord pour la reprise de _Sapho_. L'exécution en a été pitoyable. Fort heureusement les observations qui ont été faites sur elle au foyer de l'Opéra, ce soir-là, ne sont pas tombées dans l'oreille de sourds; elles ont produit leur effet, et la seconde représentation a motivé, sinon le pardon, au moins l'oubli de la première. Les mouvements ont été mieux pris, les nuances mieux observées, les principaux rôles mieux rendus; et l'effet, en dépit des mutilations infligées à l'œuvre, a été grand, et l'auditoire ému et surpris de son émotion, a applaudi _sincèrement lui-même_ et de toutes ses forces, après la chute du rideau.

Les coupures ont enlevé plusieurs morceaux remarquables, mais elles en ont aussi fait disparaître quelques-uns dont j'ai, dès l'abord, regretté l'existence. Telle qu'elle est maintenant, cette œuvre m'attire, je l'avoue, elle me charme, elle me passionne, et je l'entendrai tant que je pourrai l'entendre. C'est si beau, le beau! C'est si rare, la passion noblement exprimée, le bon sens dans l'art, le naturel poétique, la vérité simple, la grandeur sans enflure, la force sans brutalité! Oh! une œuvre dictée par le cœur, en notre temps de machinisme, de mannequinisme (et de néologisme), et d'industrialisme plus ou moins déguisé sous un prétexte d'art! Mais il faut l'adorer, jeter un voile sur ses défauts, et la placer sur un piédestal si élevé, que les éclaboussures qui jaillissent autour d'elle ne puissent l'atteindre! Vous êtes les Catons de la cause vaincue, nous dira-t-on; soit! mais cette cause est immortelle, le triomphe de la vôtre n'est que d'un instant, et l'appui de vos dieux lui manquera tôt ou tard, avec vos dieux mêmes.

D'ailleurs le beau, en musique et dans tous les arts reproduisant un idéal élevé, n'atteint jamais la foule proprement dite, elle est de trop petite taille, et les traits du génie volent bien au-dessus d'elle. Vous ne voulez pas, direz-vous, de ces succès qui excitent des passions admiratives et ne remplissent pas la caisse! Vous êtes orfèvre, monsieur Josse! et nous aussi. Tout le monde a _son ours_! Le vôtre est celui qui rapporte beaucoup d'argent; le nôtre, celui qui fait naître des impressions, qui excite des élans d'âme que vous ignorez, et que des millions de millions ne paieraient pas.

Or, je vous le dis en vérité, si la chimie inventait un procédé capable d'extraire du minerai de la musique dramatique moderne les idées pures qui s'y trouvent, il faudrait mettre un bien grand nombre d'opéras dans son creuset, pour y trouver, après la fonte, la valeur du troisième acte de _Sapho_ et les beaux morceaux des deux autres. Ces paroles sont folles, je le sais, selon l'opinion générale, on n'y verra que d'insensés blasphèmes. Tant pis! tant mieux plutôt! Je les ai dites avec préméditation, et je regrette de ne pouvoir leur donner vingt fois plus d'énergie encore.

Et pourtant je vois l'œuvre telle qu'elle est.

Le rôle entier d'Alcée a disparu, je ne disconviens pas que ce soit peu regrettable. La musique du dithyrambe de ce socialiste antique était pâle, sans nerf, et semblait accompagnée par des trompettes de carton. La suppression des chants de l'orgie ne laisse pas non plus un grand vide dans la partition. M. Gounod n'a pas trouvé sur sa lyre grecque les cordes de fer dont les violentes vibrations suffisent seules à rajeunir les vieux cris de liberté, et à donner l'ardeur communicative, l'éclat fracassant qui conviennent aux mélodies de l'ivresse.

Mais l'introduction religieuse est restée, on a conservé l'hymne: _O puissant Jupiter!_ l'improvisation sur Héro et Léandre, les gracieux couplets: _Puis-je oublier, ô ma Glycère!_ le grand et beau finale: _Merci, Vénus!_ le chant si voluptueusement languissant de Sapho: _Aimons, mes sœurs!_ et tout le troisième acte. Et c'est assez. Pourquoi n'a-t-on pu enlever aussi la scène du deuxième entre Sapho et Glycère? Les deux cantatrices, les auditeurs et l'auteur, tout le monde y eût gagné. Mais l'élément dramatique, le nœud de la pièce, eussent alors disparu....

En écoutant ce duo, dernièrement, j'ai été amené à reconnaître la vérité d'une observation déjà faite par d'excellents critiques, et qui est celle-ci: une situation étant donnée, dans laquelle deux femmes expriment l'une le désespoir et l'autre la fureur, le compositeur, s'il veut rester vrai, n'évitera point de leur faire pousser à l'une et à l'autre des cris d'autant plus disgracieux et intolérables que le timbre des deux voix est plus aigu. Elles auront toujours l'air de mégères aux prises, et les hurlements sympathiques de l'orchestre ne serviront qu'à rendre plus pénible pour l'auditeur cette lutte de sons criards, que l'accent musical n'adoucit plus. C'est à l'auteur du drame à éviter des scènes pareilles, qui compromettent le compositeur et ses interprètes.

Gueymard a bien dit deux passages du bel air qui ouvre le troisième acte, celui de l'_andante_:

Sapho, je donnerai le reste de ma vie Pour te revoir encore une dernière fois:

et l'exclamation désespérée de la fin:

Non, je n'attends plus rien des hommes, ni des dieux!

L'orchestration de l'_allegro_ de cet air me paraît trop chargée, ou tout au moins écrite de façon à couvrir trop constamment la voix. Mais à partir de l'imprécation de Phaon:

O Sapho! sois trois fois maudite! Je te voue aux dieux infernaux!

à cette navrante réponse de l'abandonnée à son injuste amant:

Sois béni par une mourante!

commence une orchestration monumentale, parfaite, admirable. Chacun des instruments dit ce qu'il doit dire, et tout ce qu'il doit et rien que ce qu'il doit dire. L'art est si complet qu'il disparaît. On ne songe plus qu'à la sublimité de l'expression générale sans tenir compte des moyens employés par l'auteur. C'est un cœur qui se brise et dont on compte les derniers battements, c'est l'amour indigné qui exhale sa suprême plainte, c'est le râle de la mer attendant sa proie, ce sont tous les bruits mystérieux des plages désertes, toutes les harmonies cruelles d'une nature souriante, insensible aux douleurs de l'être humain. C'est beau, mais c'est très beau, miraculeusement beau!

FAUST

26 mars 1859.

Cette fois je n'aurai pas à raconter la pièce; tout le monde est censé avoir lu le poème de Goethe.--«Oui, oui, oui, direz-vous, nous savons par cœur notre Marguerite, notre Faust, notre Méphistophélès, et notre sabbat, et nos sorcières.»--Et moi je vous répondrai: «Non, non, non! vous ne savez rien par cœur, d'abord parce qu'il se peut que vous n'ayez point de cœur, et ensuite parce qu'en réalité vous n'avez jamais lu _Faust_, et que, l'eus-

siez-vous lu un soir pour vous endormir, comme on lit un roman de Paul de Kock qui ne vous endort pas, au contraire, vous ne le connaissez pas mieux pour cela. Mais c'est égal, je vais faire semblant de croire que chacun a médité, senti et compris le merveilleux poème, et divaguer sur ce sujet comme si nous avions tous été élevés dans le giron de Jupiter.»

Ces rêveries, ces aspirations à l'infini, cette soif de jouissances, ces passions naïves, ces ardeurs d'amour et de haine, ces lueurs du ciel et de l'enfer, ont dû tenter et tentèrent en effet bien des musiciens, bien des dramaturges, sans parler des dessinateurs et des peintres. Combien de fois n'a-t-on pas dérangé Goethe, qui lui-même avait dérangé Marlowe, pour mettre son œuvre en opéra, en légende, en ballet! oui, en ballet. L'idée de faire danser Faust est bien la plus prodigieuse qui soit jamais entrée dans la tête sans cervelle d'un de ces hommes qui touchent à tout, profanent tout sans méchante intention, comme font les merles et les moineaux des grands jardins publics prenant pour perchoir les chefs-d'œuvre de la statuaire. L'auteur du ballet de _Faust_ me paraît cent fois plus étonnant que le marquis de Molière occupé à mettre _en madrigaux l'histoire romaine_. Quant aux musiciens qui ont voulu faire chanter les personnages du célèbre poème, il faut leur pardonner beaucoup parce qu'ils ont beaucoup aimé et aussi parce que ces personnages appartiennent de droit à l'art de la rêverie, de la passion, à l'art du vague, de l'infini, à l'art immense des sons.

En outre du ballet de _Faust_, il y a sur le même sujet un opéra allemand de Spohr, un opéra italien de mademoiselle Berlin, des ouvertures de Richard Wagner, de Lindpaintner, une symphonie de Liszt, des illustrations et une foule de légendes, bal-

lades, cantates, sonates, variations pour la clarinette et pour le flageolet. De combien de dédicaces Goethe l'olympien a été affligé! Combien de musiciens lui ont écrit: «O toi!» ou simplement: «O!» auxquels il a répondu ou dû répondre: «Je suis bien reconnaissant, monsieur, que vous ayez daigné illustrer un poème qui, sans vous, fût demeuré dans l'obscurité, etc.» Il était railleur, le dieu de Weimar, si mal nommé pourtant par je ne sais qui, le Voltaire de l'Allemagne. Une seule fois seulement, il trouva son maître dans un musicien. Car, cela paraît prouvé maintenant, l'art musical n'est pas aussi abrutissant que les gens de lettres ont longtemps voulu le faire croire, et, depuis un siècle, il y a eu, dit-on, presque autant de musiciens spirituels que de sots lettrés.

Or donc Goethe était venu passer quelques semaines à Vienne. Il aimait la société de Beethoven, qui venait d'_illustrer_ réellement sa tragédie d'_Egmont_. Errant un jour au Prater avec le Titan mélancolique, les passants s'inclinaient avec respect devant les deux promeneurs, et Goethe seul répondait à leurs salutations. Impatienté à la fin d'être obligé de porter si souvent la main à son chapeau: «Que ces braves gens, dit Goethe, sont fatigants avec leurs courbettes!--Ne vous fâchez pas, _Excellence_, répliqua doucement Beethoven, c'est peut-être moi qu'ils saluent.»

Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que le drame fantastique de Goethe ait eu à subir un si grand nombre d'attentats prémédités non suivis d'effet. Je suis surpris, au contraire, qu'on n'ait pas, vingt ans plus tôt, fait pour le plus grand de nos théâtres lyriques le plus grand des opéras sur ce grand sujet de Faust.

Mais non, c'est un petit théâtre sans subvention qui s'est dévoué à cette noble tâche. Il a fait des efforts, il s'est imposé des

sacrifices, des dépenses de talent, de temps et d'argent qui lui donnent des droits incontestables aux plus vives sympathies, aux plus chaleureux encouragements. Entourés, comme nous le sommes dans le monde des arts, de gens dont l'unique souci est de rapetisser ce qui est grand, il faut louer ceux qui tentent.

Beaucoup de personnes, néanmoins, trouvent le sujet de Faust incompatible avec les exigences musicales; pour d'autres il est peu dramatique, ennuyeux, triste. Il fallait entendre dans les corridors du Théâtre-Lyrique ce cliquetis d'opinions étranges et contradictoires:

«Eh bien! voilà un succès....

--Oui. Pour moi c'est peu amusant.--Amusant! Vous conviendrez que l'expression est mal choisie. On ne va pas voir un Faust pour s'amuser.--Vous êtes singulier; faudra-t-il aller au théâtre suivre un cours de philosophie? Je prétends....

--...quatuor du jardin. Est-ce frais? est-ce touchant? plein de chaste passion, d'angélique tendresse?--Allons, bon, voilà encore ce mot _chaste_, un des termes les plus indécents que l'on puisse employer. Votre chaste Marguerite est une jeune drôlesse; elle mérite, et au delà, toutes les épithètes dont son frère Valentin en mourant va la stigmatiser. Elle se rend aux premiers mots d'amour que lui adresse un inconnu. A leur deuxième entrevue, la chaste jouvencelle le reçoit dans sa chambre. Fausse niaise!--Voulez-vous vous taire!...--Petite pécore, qui a fait....--Taisez-vous,--... et qui le noie ensuite.--Vous dépoétisez tout ce que...--un infanticide. Chaste! Tudieu! quelle chasteté!

--Ils présentent leurs épées par la poignée, ce simulacre de croix fait trembler et fuir Méphistophélès. Idée ingénieuse, dont

Goethe ne s'est pas avisé.--Seulement, cette ingénieuse idée fait paraître absurde la belle scène de l'église, dont Goethe s'est avisé, puisque Méphistophélès, entré dans le sanctuaire, n'y a plus peur d'aucun objet sacré. Lui qui frissonnait à l'aspect des gardes d'épée figurant la croix, ne craint maintenant ni vraies croix, ni bannières, ni châsses de saints, ni pieux cantiques.--Vous poussez la logique...--Jusqu'au sens commun.

--...Je le veux bien, ce n'est pas coupé comme les autres opéras, tant mieux! cela change des habitudes dont nous sommes cruellement fatigués.

--...la scène du jardin est manquée...

--Quel délicieux morceau que ce duo du jardin!--Ce n'est pas un duo, mais un quatuor.--Il y a de beaux passages dans le quatuor du jardin.--Euh! harmonieux oui, mais voilà tout. D'ailleurs, ce n'est pas un quatuor; on pourrait y voir plutôt deux duos alternatifs.--Comme il vous plaira; le nom m'est égal; pourvu que l'auteur m'émeuve, je suis content. Et il m'a ému. Et ce monologue de Marguerite à sa fenêtre? Ce n'est pas beau, peut-être? ce n'est pas une idéale peinture de la passion croissante?...

--Pourquoi cette grosse caisse et ces cymbales pendant le monologue de Marguerite? à quel propos? dans quelle intention?--Vous venez bien tard pour faire cette question. Elle a déjà été faite pendant les répétitions, et personne n'a pu y donner une réponse satisfaisante.--Je m'adresserai à l'auteur, cela m'intrigue.

--Ce chœur du peuple après la mort de Valentin est un chef-d'œuvre!--Je suis de votre avis, et j'ajoute que le récitatif de Valentin mourant est plus remarquable encore. Cette scène est d'une force....

--Avec tout cela, il n'y a pas à se le dissimuler, c'est un succès.--Certainement.--Et un grand succès.--Oui. Aviez-vous _espéré_ une chute?--Je l'avoue, la chute me souriait.--Pourquoi? Vous détestez donc M. Gounod?--Je le déteste.--Parce que?--Parce qu'il porte une longue barbe. A-t-on jamais vu musicien si barbu? Rossini porte-t-il la barbe, Meyerbeer, Halévy, Auber portent-ils la barbe? Qu'est-ce que ces habitudes de moujik? Sommes-nous en Russie?...--C'est vrai, c'est vrai. Oh! dès que vous me donnez des raisons... En effet, un musicien barbu ne peut avoir aucun talent, et vous êtes plus qu'autorisé à détester M. Gounod. Pourtant un poète l'a dit:

Du côté de la barbe est toujours la puissance.

Félicien David, d'ailleurs, et Verdi, portent la barbe; vous n'avez jamais paru les haïr...--Ce n'est pas la même race d'artistes, et leur barbe est moins longue.--Très juste. Vous êtes très juste. Rentrons, voilà le quatrième acte qui commence.

* * * * *

Voilà pourtant ce qui se dit, avec bien d'autres choses encore, dans les foyers, dans les corridors des théâtres lyriques, à toutes les premières représentations des œuvres de quelque valeur.

A la première des _Huguenots_, un poète d'esprit fit ce mot qu'on a longtemps répété: «Voilà un bel opéra! c'est dommage qu'on ne l'ait pas mis _en musique_!» Ainsi il faut méditer, inventer, travailler, perdre le sommeil et la santé, à cette tâche ardue de la composition d'une grande partition dramatique, pour se voir tout d'abord tiré à quarante-huit chevaux, loué et déchiré à tort et à travers, baffoué par les uns, ridiculement exalté par les autres, mal compris de tous...

Famæ sacra fames!

* * * * *

Voici les nombreuses beautés que je puis signaler dans la partition de _Faust_ après l'avoir entendue deux fois et en commençant par constater le grand et légitime succès qu'elle a obtenue. Dans l'introduction instrumentale qui remplace l'ouverture se décèle le savant harmoniste. Le caractère de ce morceau est celui d'une triste rêverie; il fait vivement saillir la fraîche et joviale villanelle qu'on entend bientôt après. Le solo de Faust, accompagné des instruments de cuivre, succède à cette jolie chanson rustique, placée là par les arrangeurs de la pièce, à la place du chant de la Fête de Pâques de Goethe, pour éveiller en Faust le souvenir des pures émotions de sa jeunesse et lui faire tomber des mains la coupe empoisonnée. J'ignore la raison de cette substitution. Le bruit solennel des cloches et les pieuses harmonies retentissant dans l'église voisine du cabinet de Faust, ont, ce me semble, quelque chose de bien plus émouvant qu'une chanson de paysans, si jolie qu'elle soit. Après l'apparition de Méphistophélès, ce prologue se termine par un duo dont le style ne paraît pas assez relevé; il est instrumenté d'ailleurs avec trop de violence, les violons crient trop constamment dans le haut.

Le premier acte s'ouvre par un chœur populaire plein d'entrain, dont le thème, proposé par les ténors, passe ensuite aux soprani et circule dans les diverses parties vocales avec une aisance et un brio remarquables. Dans le _tutti_, les femmes du chœur ont chanté beaucoup trop haut. On avait déjà à souffrir de cet horrible défaut dans l'exécution de la villanelle du prologue.

A la scène de la fontaine de vin, on entend un beau chœur d'hommes d'une rare énergie, et dont le thème revêt avec bonheur et à propos la forme des chorals. La couleur religieuse de ce chant se trouve parfaitement justifiée par l'intention des chanteurs de conjurer le mauvais esprit.

Rien de plus naturel et de plus gracieux que la phrase de Marguerite, si délicieusement dite par madame Carvalho à son entrée:

Je ne suis demoiselle Ni belle, Et je n'ai pas besoin Qu'on me donne la main.

Je ne puis me rappeler la forme ni l'accent du petit morceau chanté par Siébel, cueillant des fleurs dans le jardin de Marguerite.

L'air suivant de Faust: _Salut, demeure chaste et pure_, m'a au contraire beaucoup touché. C'est un beau sentiment, très vrai et très profond. Le solo qui accompagne le chant du ténor nuit peut-être plus qu'il ne sert à l'effet de l'ensemble, et je crois que Duprez avait raison quand il dit un jour, à propos d'une romance ou un instrument solo l'accompagnait ou plutôt l'importunait dans l'orchestre: «Ce diable d'instrument, avec ses traits et ses variations, me tourmente comme une mouche qui bourdonnerait autour de ma tête et voudrait toujours se poser sur mon nez.»

Ici pourtant l'instrument solo n'exécute pas précisément des traits ni des variations; il est même employé avec réserve. Quoi qu'il en soit, l'air, je le répète, est délicieux. On l'a applaudi, mais pas assez; il mérite de l'être vingt fois davantage. Je ne connais rien de plus décourageant pour les compositeurs que cette tiédeur du public français pour les beautés musicales de cette na-

ture. Il les écoute à peine. La mélodie en est insaisissable pour lui, le mouvement est trop lent, le coloris trop doux, l'accent trop intime. Il dit: «Oui, ce n'est pas mal», approuve vaguement du geste, et n'y pense plus, autre application du mot de Shakespeare:

Caviar to the general.

J'insiste donc: le morceau est excellent et Barbot l'a très bien chanté. Tant pis pour les gens qui ne sentent pas cela.

La chanson du roi de Thulé est écrite dans un des tons du plain-chant, ce qui lui donne une tournure gothique bien motivée; mais elle est interrompue par un court récitatif, et cette interruption ne me semble pas suffisamment motivée; je voudrais entendre la jeune fille chanter tout droit sa vieille chanson.

L'observation que je relevais tout à l'heure au milieu des conversations du foyer ne me paraît pas dénuée de justesse. Marguerite chante un morceau doux et gracieux, après avoir essayé la parure qu'elle a trouvée dans un coffret, et l'on entend en même temps des coups sourds de cymbales et de grosse caisse. L'auteur a certainement eu ici une intention, mais je ne la devine pas.

Tout est bien frais, bien vrai, bien senti, dans le quatuor entre Méphisto, la vieille Marthe, Marguerite et Faust. Cette belle scène eût pu être mieux disposée pour la musique par les auteurs du libretto; telle qu'elle est, le compositeur l'a supérieurement rendue. Rien de plus doux que l'harmonie vocale, si ce n'est l'orchestration voilée qui l'accompagne. Cette charmante demi-teinte, ce clair de lune musical caressent l'auditeur, le fascinent, le charment peu à peu, et le remplissent d'une émotion qui va grandissant jusqu'à la fin.

Et cette admirable page est couronnée par un monologue de Marguerite à sa fenêtre, où la passion de la jeune fille éclate à la péroraison en des élans de cœur d'une grande éloquence. C'est là, je crois, le chef-d'œuvre de la partition.

Pourquoi, par un mécanisme placé sous les pieds de Marguerite dans l'intérieur de sa chambre, soulever peu à peu l'actrice au fur et à mesure que son chant et ses intonations s'élèvent? Le spectateur ne subit pas l'illusion; il sait bien que Marguerite n'est pas un pur esprit et qu'il ne lui est pas possible de monter ainsi graduellement dans l'espace. On a voulu faire mieux que bien: le but est dépassé, c'est absurde. Il serait sage de renoncer à cet effet d'ascension.

Dans ce morceau où d'ingénieux enlacements enharmoniques amènent de si belles modulations, le timbre du cor et des flûtes est employé avec le plus grand bonheur. Dans un passage du morceau précédent au contraire, à ces mots: _Félicité du ciel_ l'intervention des trombones me paraît moins heureuse.

Le troisième acte s'ouvre par la romance de Marguerite abandonnée. Elle est assise à son rouet et file. De quoi s'agit-il? De la douleur profonde de la pauvre enfant, de son amour dédaigné, des angoisses de son cœur. Le musicien ne doit là songer à exprimer rien autre chose. Pourquoi donc avoir encore introduit dans l'accompagnement cette espèce de ronron qui veut imiter le bruit du rouet? Schubert fut peut être excusable, dans un morceau de chant non destiné au théâtre, de vouloir faire penser au rouet qu'on ne pouvait voir. (Si tant est que l'idée du rouet ait la moindre importance.) Mais dans l'opéra on le voit: Marguerite file en réalité; l'imitation n'est donc nullement nécessaire.

Le chœur des compagnons de Valentin:

Déposons les armes,

est joli. Le thème de la marche, richement instrumenté d'ailleurs, manque de distinction. La phrase épisodique du milieu est ingénieusement accompagnée d'un dessin d'ophicléïde au grave. Le crescendo de rentrée qui ramène le thème devrait être, à mon sens, un peu plus long, à faire entendre et désirer davantage l'explosion finale.

Cette marche a été redemandée à grands cris, et l'on a peu applaudi l'air exquis de Faust au deuxième acte!!!

Pudding to the general!

La sérénade de Méphistophélès est peu saillante. On a remarqué plusieurs passages d'une excellente intention dramatique dans l'ensemble de la scène de la mort de Valentin. Celui:

Ce qui doit arriver, Arrive à l'heure dite,

est accompagné de sinistres harmonies, puis les trombones jettent des beaux cris d'horreur, et l'ensemble des voix du peuple termine supérieurement ce beau morceau. C'est grandiose. La scène de l'église avec l'orgue et les chants religieux mêlés aux imprécations de Méphisto et aux lamentables accents de la fille repentie est supérieurement traitée.

Le sabbat du Blocksberg paraît écourté; mais je ne sais trop s'il eût été possible de le mettre en scène plus complètement sur un petit théâtre. Nous avons ensuite une apparition antique, où l'on voit Cléopâtre entourée de sa cour voluptueuse; la reine d'Égypte et Iras et Charmian boivent nonchalamment couchés

sur des lits de pourpre et d'or. On entend un chant bachique d'une certaine langueur, que la nature de la scène justifie.

Le cinquième acte est précédé d'un entr'acte instrumental trop long. Ce n'est pas à minuit moins un quart, quand il a encore de si terribles choses à nous dire, que le compositeur doit s'amuser à faire jouer des solos de clarinette.

Cet acte toutefois est fort court. La fameuse scène de la prison l'occupe presque seule. La tâche du musicien était bien difficile à remplir. Ce désespoir affreux, cette fille folle, couchée sur la paille, ces cris désespérés, les supplications inutiles de Faust, tout cela est trop tendu, trop violemment, trop physiquement douloureux pour la musique. Puis, quand Méphistophélès survient et crie: «Hâtez-vous! mes chevaux s'impatientent!» Il faut une rapidité d'interjections, une accentuation brève, impérieuse, sifflante, si je puis ainsi parler, que l'on ne sait pas comment obtenir des chanteurs, surtout en France, où ils filent des sons dans les récitatifs pour dire: «Oui! non! tu mens! viens donc!» Après quatre heures de musique, on éprouve toujours une grande fatigue. En conséquence, de cet acte, à vrai dire, je n'ai qu'une idée confuse, et j'ai besoin de l'entendre à nouveau avant d'en parler. Le chœur final pendant l'apothéose de Marguerite est évidemment chanté beaucoup trop fort. Quelle horreur nos théâtres lyriques professent pour les chœurs doux, et quelle ignorance inexplicable chez nos directeurs de chœurs de l'effet que la nuance douce dans l'exécution vocale produit infailliblement sur tout le monde!

Madame Carvalho, qui a chanté comme elle chante toujours, a savamment composé le rôle de Marguerite; ses attitudes, ses gestes sont d'une séduisante suavité; son costume est charmant.

Dans la scène du jardin, sous ces pâles rayons lunaires, on eût dit d'une poétique apparition.

Barbot s'est acquitté avec bonheur, souvent avec un vrai talent, du rôle difficile et exigeant de Faust, et Ballanqué fait un excellent Méphistophélès. Il en a la tournure, le profil anguleux, le regard sanglant, la voix stridente et railleuse. Enfin un jeune débutant, Reynal, dont la voix est bonne et ne chevrotte pas, a fort convenablement représenté l'honnête soldat Valentin.

L'orchestre habilement dirigé par M. Deloffre, a droit à tous nos éloges et à la reconnaissance du compositeur.

Il n'est pas nécessaire, je suppose, d'ajouter que le décor et la mise en scène sont fort soignés. On sait que M. Carvalho, quand il s'agit des grandes œuvres en l'avenir desquelles il a foi, fait largement les dépenses indiquées et prodigue l'argent avec une intelligente hardiesse.

J'ai dit en parlant de _la Fée Carabosse_: ce pourrait bien être le succès de la veille[50]. _Faust_ est à coup sûr le succès du lendemain.

HENRY LITOLFF

LA MUSIQUE SYMPHONIQUE A PARIS.

HENRY LITOLFF: SON QUATRIÈME

CONCERTO SYMPHONIQUE

5 mars 1858.

Paris, il faut en convenir, est la ville de l'Europe où le mouvement des idées en tout genre a le plus de grandeur, sinon le plus

de rapidité, et dans laquelle la vie des arts, malgré de longues somnolences, se manifeste quelquefois avec le plus d'énergie. Cela prouve que la passion du beau est très intense dans le cœur de cinq ou six cents personnes qui constituent la population du petit monde artiste, car le découragement et le dégoût auraient dû l'éteindre depuis longtemps. En effet, et pour nous renfermer dans la question musicale seulement, on peut remarquer un singulier contraste entre l'activité des musiciens de Paris à l'époque où nous sommes, et celle qu'ils déployaient il y a vingt ans. Presque tous avaient foi en eux-mêmes et dans le résultat de leurs efforts; presque tous aujourd'hui ont perdu de cette croyance. Ils persévèrent néanmoins.

Leur courage ressemble fort à celui de l'équipage d'un navire explorant les mers du pôle antarctique. Les hardis marins ont bravé d'abord joyeusement les dangers des banquises et des glaces flottantes. Peu à peu, le froid redoublant d'intensité, les glaçons entourent leur vaisseau; sa marche est plus difficile et plus lente; le moment approche où la mer solidifiée le retiendra captif dans une immobilité silencieuse semblable à la mort. Le danger devient manifeste; les êtres vivants ont presque tous disparu; plus de grands oiseaux aux ailes immenses dans ce ciel gris d'où tombe un épais brouillard, plus rien que des troupes de pingouins debout, stupides, sur les îles de glace, péchant quelque maigre proie et agitant leurs moignons sans plumes, incapables de les porter dans l'air... Les matelots sont devenus taciturnes, leur humeur est sombre, et les rares paroles qu'ils échangent entre eux en se rencontrant sur le pont du navire diffèrent peu de la funèbre phrase des moines de la Trappe: «Frère, il faut mourir!»...

* * * * *

Mais vient un rayon de soleil, le froid diminue, les matelots attentifs prêtent l'oreille aux bruits mystérieux de la plaine, un vaste craquement se fait entendre, la croûte de la glace est rompue, le vaisseau tressaille, il marche, il est vivant.

C'est d'une de ces rares éclaircies qui rendent l'espoir aux navigateurs dont nous voulons entretenir le lecteur. Malheureusement, il faut en convenir, notre comparaison nautique manque de justesse sous un rapport. Les navires les plus aventurés, délivrés enfin de leurs chaînes glacées, ont pu revenir au lieu où sourient la lumière et la vie, et notre pauvre corvette musicale semble condamnée au contraire à ne jamais quitter le cercle polaire. Où aller pour trouver des cieux plus cléments? Tout est pôle pour elle, et les glaçons et les pingouins la suivent jusque sous les tropiques. Pour bien faire comprendre la raison de notre décourageante manière de voir, il faut expliquer que les théâtres lyriques, si nombreux en Europe et si aimés de la foule, ne font point partie, pour nous, du monde vraiment musical. La musique pure est un art libre, grand et fort par lui-même. Les théâtres lyriques sont des maisons de commerce où cet art est seulement toléré et contraint d'ailleurs à des associations dont sa fierté a trop souvent lieu de se révolter.

Toute l'habileté des directeurs de ces établissements commerciaux consiste à faire supporter la musique au public, ici par l'intérêt du drame ou de la comédie, là par la réunion des prestiges de la mise en scène, de la peinture et de la danse réunis à ceux d'une action dramatique saisissante et savamment combinée; ailleurs même par d'autres moyens moins dignes et qui entraînent son complet avilissement. Enfin dans les théâtres tout

concourt à prouver la justesse de cet aphorisme d'un célèbre directeur de l'Opéra: «La meilleure musique est celle qui, dans un opéra, ne gâte rien.» C'est-à-dire la meilleure musique est la musique bonne fille, et même un peu fille (pour emprunter une expression à Balzac) avec laquelle personne n'a besoin de se gêner et dont on fait tout ce qu'on veut. Et voilà pourquoi nous maintenons l'exactitude de cette comparaison dont l'auteur n'a pas osé écrire les deux termes en français: «Les théâtres sont à la musique _sicut amori lupanar_.»

Je ne prétends point que cela doit être nécessairement, et que la nature des ouvrages exécutés dans les théâtres lyriques entraîne fatalement ce résultat; je suis fort loin de le penser, mais cela est.

Le compositeur de théâtre est un homme qui veut traverser un fleuve en portant un boulet attaché à chacun de ses pieds. Il quitte le rivage avec l'appui de trois ou quatre vessies gonflées d'air destinées à le soutenir sur l'onde. Si les vessies se dérobent sous lui et si elles crèvent, il coule à fond. Les plus grands maîtres, les plus savants les mieux inspirés, les plus illustres, les plus populaires même ont été maintes fois ainsi trahis par leurs vessies. D'autres, au contraire, fidèlement soutenus par une bonne ceinture de sauvetage, et poussés par le vent, ont traversé les plus grands fleuves _sans savoir nager_. En dehors du théâtre maintenant, voici la position des compositeurs à Paris:

Ont-ils, dans cette grande capitale du monde civilisé, des institutions musicales où leurs œuvres puissent être bien exécutées et bien appréciées? Pour la musique religieuse, il n'y a rien, absolument rien. Pas une église de Paris ne possède un chœur tel quel, encore moins un orchestre. L'auteur d'une composition mu-

sicale religieuse qui voudrait la faire entendre dans une église de Paris, et qui en obtiendrait la _permission_, ne peut y parvenir qu'en réunissant à grands frais les exécutants disséminés dans les théâtres; et voici le résultat de sa tentative: il a mis, je suppose, huit mois à écrire sa partition; son temps n'ayant _aucune valeur_, je ne fais pas entrer en ligne de compte cette dépense; mais, la partition une fois achevée, il faut pour l'exécuter en faire tirer les parties séparées, vocales et instrumentales. Si l'exécution doit être tant soit peu imposante par la masse des voix et des instruments, la copie de ces parties ne lui coûtera pas moins de mille francs. Il a besoin d'un personnel de soixante choristes et de soixante musiciens tout au moins. Ces cent vingt musiciens, consentant par pure obligeance à recevoir chacun un modeste cachet de dix francs, coûteront encore à l'auteur douze cents francs. Ajoutons à ces deux sommes celle d'une centaine de francs de menus frais pour la location des instruments, les pupitres, etc. L'ouvrage, médiocrement rendu après des répétitions insuffisantes et entendu généralement dans de mauvaises conditions devant un auditoire fort peu civilisé, musicalement parlant, ne sera peut-être pas exécuté deux fois encore en dix ans, et il ne le sera peut-être plus jamais. On l'a à peine compris le jour de son apparition, le lendemain il est oublié.

Ainsi le compositeur qui aura employé huit mois de travail à une partition de musique religieuse devra dépenser deux mille trois cents francs au moins pour attirer sur cette œuvre, par une exécution incomplète, l'attention d'un public peu intelligent, pendant une heure.

Il ne faut pas tenir compte des circonstances dans lesquelles deux ou trois compositeurs ont pu se produire à moins de frais,

grâce à un clergé bienveillant et éclairé qui consentait à faire payer aux auditeurs leurs places dans l'église. Les dépenses du compositeur étaient alors couvertes en partie; ces exceptions sont rares. Il n'y a donc rien de possible chez nous pour le compositeur de musique religieuse qui ne possède pas quarante ou cinquante mille livres de rente.

S'il s'agit de la musique de concert proprement dite, il trouve deux Sociétés, l'une déjà ancienne, l'autre fort jeune, fonctionnant, tous les quinze jours, pendant trois mois et demi seulement. Le nombre de leurs séances publiques est donc de six ou sept tous les ans. La première, la Société des concerts du Conservatoire, a été instituée dans les meilleures conditions possibles; elle possède à titre gratuit une excellente salle où elle peut entrer et répéter à toute heure: le personnel des exécutants de cette société est en général composé des plus habiles musiciens de Paris; les œuvres qu'elle fait entendre sont presque toujours étudiées avec le plus grand soin. Mais la Société du Conservatoire borne sa tâche à _conserver_ un certain nombre de chefs-d'œuvre de quelques morts illustres; ce sont les vivants qui pour elle n'existent pas. Sa tâche est belle néanmoins; elle l'accomplit dignement, et les compositeurs qui passent devant la salle des Concerts du Conservatoire doivent en saluer le seuil avec respect, comme firent les officiers français en apercevant la grande pyramide où les Égyptiens, pendant tant de siècles, conservèrent les momies de leurs pharaons.

L'autre institution, la Société des Jeunes Artistes, que dirige avec zèle et dévouement M. Pasdeloup, n'a pas de local qui lui appartienne en propre. Ses séances ont lieu dans la salle de M. Herz, rue de la Victoire, dont elle paye le loyer, et où l'on a

grand'peine à placer un orchestre de soixante musiciens et un chœur d'une quarantaine de voix. La Société des Jeunes Artistes ne peut même faire dans ce local le petit nombre de répétitions indispensables pour chaque concert, elle est obligée d'en avoir un autre pour ces études préliminaires. Les musiciens associés retirant des six ou sept séances annuelles un très mince bénéfice, et obligés de vivre de leur talent en l'employant ailleurs de toutes façons, sont rarement exacts aux répétitions. Il n'arrive presque jamais qu'à ces séances préparatoires l'orchestre soit complet. Il manque tantôt deux cors, tantôt les trois trombones, une autre fois il n'y a que deux contre-basses, les flûtes arrivent deux heures trop tard. Il y a eu un bal la nuit précédente; ces messieurs se sont couchés à cinq heures du matin. Il faut bien dormir un peu. Tel a des leçons à donner, tel autre est retenu par une répétition de son théâtre, etc... Et franchement, on ne peut pas leur en vouloir. Mais quel tourment pour le directeur chef d'orchestre de la Société! et pour l'auteur qu'on exécute, s'il est présent! Il peut être présent, en effet, la Société des Jeunes Artistes, tout en prouvant son respect pour les illustres morts, n'ayant pas déclaré la guerre aux vivants. Loin de là, il faut reconnaître qu'avec ses ressources restreintes elle a déjà rendu à l'art moderne des services importants. Les _Concerts de Paris_, si bien dirigés par M. Arban, mais _concerts-promenades_, sont nécessairement placés, par le genre mélangé de leurs programmes et par le public spécial auquel ils s'adressent, en dehors des conditions de la musique sérieuse.

Litolff, en arrivant à Paris pour y produire ses compositions, ne pouvait donc mieux faire que d'aller frapper à la porte de la Société des Jeunes Artistes, porte qui s'est ouverte devant lui à deux battants. Les jeunes artistes et leur directeur ont accueilli

fraternellement le compositeur virtuose, et tous les moyens d'exécution qu'ils possèdent ont été mis aussitôt à sa disposition. Ils n'ont pas tardé à recueillir le prix de leur intelligente courtoisie; le succès de Litolff a été tel, que le concert où on l'a entendu pour la première fois doit être consigné par la Société des Jeunes Artistes comme le jour le plus brillant de son existence.

Henry Litolff, fils d'un Français et d'une Anglaise, est né à Londres; il a souffert quelques années à Paris, il a mûri son talent en Allemagne; la Belgique a reconnu, la première, la haute valeur de ses œuvres, et voici que Paris, où il n'était pas revenu depuis dix-huit ans, l'acclame à son tour et confirme le jugement des Belges et des Allemands.

Litolff est un compositeur de l'ordre le plus élevé. Il possède à la fois la science, l'inspiration et le bon sens. Une ardeur dévorante fait le fond de son caractère et l'entraînerait nécessairement à des violences et à des exagérations dont la beauté des productions musicales a toujours à souffrir, si une connaissance approfondie des véritables nécessités de l'art et un jugement sain ne maintenaient dans son lit ce fleuve bouillonnant de la passion, et ne l'empêchaient de ravager ses rives. Il appartient en outre à la race des grands pianistes, et le jeu nerveux, puissant, mais toujours clairement rythmé du virtuose, participe des qualités que je viens d'indiquer chez le compositeur.

Le concerto-symphonie qu'il vient de nous faire entendre n'est pas moins qu'une vaste symphonie dans laquelle un piano est ajouté à l'orchestre et domine seulement quelquefois l'ensemble instrumental. Le coloris de cette œuvre est d'une vivacité peu commune; la fraîcheur des idées en tout genre y est unie à une certaine âpreté d'accent qui frappe l'auditeur, s'empare de son at-

tention et l'émeut profondément. Le style mélodique, toujours noble, y est rehaussé par des harmonies d'une grâce et d'une distinction dont les musiciens vulgaires ne soupçonnent pas l'existence.

J'en dois dire autant de l'instrumentation. Chacune des voix diverses de l'orchestre est employée à produire les effets qui lui sont propres, mais seulement quand la nature de l'idée musicale et les convenances de l'expression indiquent que le moment est venu de la faire parler. C'est un orchestre princier. En entendant ces belles combinaisons de sonorités, il semble à l'auditeur qu'il parcourt un palais richement et ingénieusement décoré; de même qu'en subissant les plates sonneries de l'instrumentation de certains opéras, si nombreux en tout pays, l'auditeur peut se croire tombé dans l'échoppe d'un savetier.

Les proportions du premier morceau de cette tétralogie instrumentale sont énormes; l'intérêt pourtant ne s'affaiblit pas un instant, tant les formes y sont variées, tant l'intervention du piano y est habilement ménagée, et tant il y a d'à-propos dans le retour des idées principales.

Cette première partie est plus remarquable que les trois suivantes par cette ardeur passionnée dont je parlais tout à l'heure, et qui forme le trait distinctif du génie musical de Litolff. Entre autres choses curieuses et belles de cette grande page, il faut citer un crescendo chromatique intermittent qui fait naître chez l'auditeur une sorte d'angoisse presque douloureuse. Il est produit par un trémolo de tous les instruments à cordes, à deux parties seulement d'abord, ensuite à quatre, qui monte, redescend, remonte et redescend encore, puis enfin continue sa marche ascendante jusqu'au fortissimo, et sur lequel bouillonnent les arpèges du piano

avec une puissance d'entraînement de plus en plus irrésistible. Ce passage, le jour du concert, comme aussi la veille à la répétition générale, a provoqué une explosion d'applaudissements.

Ajoutons que cet étonnant premier morceau, pour quelques auditeurs qui ont fort goûté les trois autres, est demeuré une véritable énigme, et qu'au milieu de l'émotion générale, ceux-là sont restés froids, surpris des transports de leurs voisins. Ce phénomène se produit toujours en pareil cas; il paraît qu'un ordre d'idées musicales tout entier est inaccessible à certaines organisations. Il faut le reconnaître et en prendre son parti.

Le _scherzo_, au contraire, est la pièce favorite de tous sans exceptions. C'est fin, vif d'allure, d'une forme mélodique neuve, et les nombreux retours du thème y sont ménagés avec une extrême délicatesse. Les modulations les plus excentriques y produisent un effet piquant, exempt de dureté: témoin la première, où l'auteur, en trois mesures rapides, passe du ton de _ré_ mineur à celui de _mi_ majeur.

Dans le milieu du _scherzo_, les instruments à cordes, prenant la sourdine, viennent exposer une mélodie épisodique lente en sons très doux et soutenus, sur laquelle le thème vif du _scherzo_, repris par le piano, vient folâtrer gracieusement comme un colibri dans un nuage de parfums.

L'_adagio religioso_ en _fa_, bien qu'il commence par l'accord de _ré_ mineur, est un des plus beaux exemples que je connaisse de la noblesse du style unie à la profondeur de l'expression. Le chant est exposé d'abord par quatre cors accompagnés d'un pizzicato des basses seulement; il reparaît ensuite sous des arpèges calmes du piano, repris de nouveau par la voix mys-

térieuse des cors, puis il passe aux violoncelles, et toujours, toujours ce sentiment de tristesse calme, dont Beethoven a donné tant de fois la sublime peinture, semble acquérir plus de profondeur et de majesté.

Le finale, où la forme syncopée est souvent employée, se rapproche par son accent quelquefois sauvage et l'heureux emploi du style chromatique du caractère que nous avons signalé dans le premier morceau. Il émeut moins fortement peut-être, mais on y trouve des combinaisons encore plus neuves.--Tel est le passage où le thème est ramené par les basses sous un dessin en notes aiguës, détachées pianissimo des violons; et surtout celui où ce même thème, repris dans un mouvement plus lent par le piano, se déroule en descendant sous une espèce de dôme que lui font quatre sons des instruments à cordes soutenus successivement, sur _mi_, _mi_ bémol, _ré_ et _ut_ dièze. C'est frais, vaporeux, imprévu, charmant.

Le succès de cette riche partition a été _strepitoso_; ce mot italien rend mieux ma pensée que notre mot français _bruyant_ qu'on pourrait prendre en mauvaise part. Et il faut reconnaître, à la louange des nombreux virtuoses et compositeurs français et allemands qui assistaient à cette intéressante matinée musicale, que tous ont applaudi Litolff avec une véritable chaleur d'âme et la plus franche cordialité.

OFFENBACH

BARKOUF

2 et 3 janvier 1861.

Un acteur de province, ayant un soir manqué de respect au public, fut contraint par le parterre de s'agenouiller sur la scène et de faire des excuses à l'assemblée. «Messieurs, dit il d'une voix lamentable, je n'ai jamais senti aussi vivement qu'aujourd'hui la bassesse de mon état...» Aussitôt le parterre de rire, de lui couper la parole par des applaudissements et de le renvoyer absous.

Je ne demande pas qu'on m'applaudisse, mais je serais bienheureux qu'on vînt m'interrompre au milieu du récit que je vais commencer.

Il s'agit de celui d'une farce qu'on vient de faire aux Parisiens, et dont l'action se passe à Lahore.

Le peuple encombre une place de cette grande ville indienne, et hurle, et crie, et glapit, et court, et s'agite, puis il sort. Puis il rentre et recommence à courir, à s'agiter, à hurler, à crier, à glapir et à sortir. On casse des vitres (y a-t-il beaucoup de vitres aux maisons de Lahore???); on dévalise une charrette d'oranges; on jette ces fruits excellents à la tête du grand-vizir.

Alors survient le Grand-Mogol, qui, à tout ce qu'on lui dit du côté droit (personne ne lui parlant en face), répond d'une voix d'ogre affamé: «Très bien!» et: «Assez» à tout ce qu'on lui dit du côté gauche. Sa Hautesse est courroucée des désordres commis par la populace dans les rues de sa capitale, et, pour punir les mutins, décide que le gouverneur de Lahore sera désormais un chien nommé Barkouf, dogue que Sa Hautesse honore de son affection et de sa confiance. Ce chien, digne d'ailleurs d'un si haut rang, et grave et sérieux comme un dogue de Venise, appartenait naguère à Maïma, jeune marchande d'oranges, qui possédait en outre un amoureux. Or, en un triste jour, le dogue et l'amoureux

disparurent à la fois, sans que l'un emportât l'autre. Le chien fut volé et offert par le voleur au Grand-Mogol, qui fit de lui son ami intime; l'amoureux s'engagea dans les gardes de Sa Hautesse et inspira une passion à la fille du grand-vizir, laide vieille qui en fit son chien. Voici donc Barkouf gouverneur de Lahore. Pourquoi pas? le cheval de Caligula fut bien consul, et nous voyons bien remplir certaines fonctions importantes par certains hommes inférieurs en intelligence à certains chiens et à certains chevaux!

Après installation du nouveau gouverneur, le Grand-Mogol est parti pour aller réprimer une révolte dans l'intérieur du pays, et n'a pas manqué, en partant, de promettre le suplice du pal à quiconque désobéirait à Barkouf ou aurait seulement le malheur de lui déplaire.

Le grand-vizir veut marier sa vieille fille au jeune soldat dont j'ai parlé. Pour que la cérémonie puisse se faire, il faut avant tout l'agrément du gouverneur. Un des eunuques du vizir, étant allé demander l'autorisation de sa canine excellence, a failli être dévoré. Barkouf ne voit pas ce mariage d'un bon œil. Que faire alors? Tout demeure suspendu. Or, voici venir la petite marchande d'oranges; elle a appris l'élévation de son chien; elle l'aime toujours; elle veut le revoir. Bien plus, elle promet au vizir d'obtenir de Barkouf l'application de sa patte sur le contrat de mariage, et de rendre par là possible cette union tant désirée: «Malheureuse! dit le vizir, tu le veux? j'y consens; mais de toi le gouverneur ne fera qu'une gueulée. Va donc!» Elle va, elle entre dans la coulisse où se trouve l'appartement du gouverneur, et, chose étonnante! Barkouf, qui déjà plusieurs fois dans cette même coulisse s'est permis d'aboyer comme un homme, quand il n'est pas content (car c'est un chien qui imite l'homme), ne dit

rien, se couche à plat ventre devant Maïma et la mange de caresses. L'eunuque, de la scène, voit ce tableau, et nous le décrit d'une façon fort dramatique. N'est-ce pas charmant? Aussitôt Maïma, qui n'a pris que le temps de faire signer à Barkouf le permis de mariage, de tirer amicalement les oreilles de Son Excellence et de lui chanter une petite chanson que le chien admirait beaucoup (il y a des chansons pour tous les goûts), revient et remet au vizir étonné le papier signé et pattaraphé qu'il désirait. «Oh! mais, s'il en est ainsi, dit le vizir, il faut que cette marchande d'oranges soit élevée à la dignité de secrétaire intime de Son Excellence, puisque le gouverneur l'aime et qu'elle comprend sa langue, et qu'elle saisit les moindres nuances de sa conversation, soit qu'il fasse: Krrrr! en montrant les dents, soit qu'il prononce: Ouah! ouah! ou bien: Ouao! ouao! en ouvrant la gueule.» Aussitôt dit, aussitôt fait, Maïma est installée secrétaire interprète du gouverneur.

Le mariage projeté se célèbre, mais, au moment où les mariés reviennent de la mosquée, Maïma pousse un petit cri très aigu en reconnaissant dans l'époux son amant qui s'était envolé le jour où Barkouf fut volé. Que fait la malicieuse enfant? Elle n'a pas empêché, elle a même fait s'accomplir le mariage, il est vrai, mais elle l'empêchera de se consommer. «Il faut la permission de Barkouf, dit-elle au vizir, pour que votre gendre puisse emmener sa femme, je vais la lui demander.» Elle rentre dans le chenil du gouverneur; à un signe qu'elle lui fait, Son Excellence ouvre la gueule, fait: Ouah! ouah! Krrrr! «Impossible, s'écrie Maïma en rentrant, le gouverneur ne veut pas que votre gendre emmène sa femme, et, de plus, il m'a dit qu'il le voulait pour garde du corps.» Le marié doit donc prendre son poste à l'instant même et ne quitter son Excellence ni jour ni nuit. «Mais pourtant!...--Je

ne puis pas me passer de mon mari!--Ah bien! avisez-vous de désobéir, et vous verrez de quelle longueur seront les pals sur lesquels vous serez tous priés de vous asseoir?» N'est-ce pas joli?

Tout le monde, excepté les mariés, admire la sagesse du gouverneur, qui, d'ailleurs, ayant remis leur peine à une quantité de malfaiteurs, a pour lui l'enthousiasme de la canaille.

Sa popularité finit par inquiéter le grand-vizir. Celui-ci se met alors à la tête d'un complot pour renverser la nouvelle puissance. On empoisonnera Barkouf. Voici l'heure du dîner de Son Excellence, on apporte des plats couverts; puis une grande coupe, Son Excellence a demandé à boire, Maïma, qui a tout deviné, préside au festin. Son Excellence a trouvé si bonne sa boisson, dit-elle en revenant de la salle à manger, qu'elle me charge d'inviter le grand-vizir et ses amis à boire à sa santé une coupe de son vin, «Allah! allah!» (Les Indiens disent-ils Allah? Oui, comme les Français disent God!) Allah! donc, c'est le vin empoisonné. Quel embarras! le vin est versé, il faut le boire! quand de grands cris se font entendre; les Tartares envahissent la ville. Aux armes!... Cette diversion sauve la vie aux conspirateurs. Sur ces entrefaites le Grand Mogol revient de son expédition dans l'intérieur des terres; sa présence a suffi pour apaiser la sédition. Il apprend la sage administration et la popularité de Barkouf. «Oh! oh! dit le Grand-Mogol, il faut destituer ce fonctionnaire, puisque le peuple est heureux; je n'entends pas cela, le peuple s'y accoutumerait. On revient du combat contre les Tartares. Grande victoire! Mais, hélas! le vaillant gouverneur s'étant élancé au premier rang est tombé percé de coups. «Très bien! hurle le Grand-Mogol.--Astre de lumière, que devons nous faire?--Assez! j'ordonne que la jeune Maïma succède à Barkouf; puisqu'elle comprenait si bien

sa langue, elle doit être l'héritière de sa sagesse. Qu'elle soit donc gouverneuse et se choisisse un secrétaire!» Maïma accepte. Pour son premier acte administratif elle casse le mariage de la fille du grand-vizir avec le jeune soldat, et prend aussitôt celui-ci pour secrétaire intime, en lui imposant son cœur et sa main; et tout le monde enchanté d'aboyer le chœur final.

Cet opéra appartient évidemment au genre, en honneur, dit-on, dans ces théâtres que je ne puis nommer; mais quelle nécessité de le faire représenter à l'Opéra-Comique, devant un public qui, n'étant pas préparé à ce genre spécial, ne pouvait qu'en être choqué? Cela n'a pas paru drôle du tout; beaucoup de gens se sont indignés, d'autres riaient, il est vrai, mais de l'idée qu'on avait eue que cela pouvait les faire rire. Quelques-uns sont demeurés stupides, ceux-là bondissaient de fureur. Je n'ai jamais vu le foyer de l'Opéra-Comique dans un pareil état. Les _mots_ pleuvaient comme grêle.

Il est vrai que la musique était pour beaucoup dans les causes de cette exaspération. Le public est assez disposé en effet à admettre tous les genres de musique, même le genre ennuyeux; il admettrait donc volontiers à l'Opéra-Comique le genre des théâtres qu'on ne peut nommer, à la condition, pour ce genre trivial, dit-on, bas, grimaçant, assure-t-on (je n'en parle que par ouï-dire, je ne le connais pas, je ne le connaîtrai jamais), à la condition, dis-je, pour cette espèce de genre, de l'amuser et de lui faire éprouver, dans n'importe quelle partie du corps, ces secrètes titillations qui, pour beaucoup de gens, sont le charme de la musique. Mais il n'admettra jamais, ce brave Shahabaham de public, sous aucun prétexte, qu'on lui déchire l'oreille, qu'on lui agace les dents et le système nerveux par des discordances. Et c'est ce qui

est arrivé à cette représentation de _Barkouf_. Sans se rendre compte des causes de leur malaise, les auditeurs non musiciens étaient inquiets, épouvantés; ils semblaient dire: «Que se passe-t-il donc? Que va-t-il nous arriver? A-t-on l'intention de nous faire du mal?»

Les auditeurs qui savent la musique s'écriaient: «Ah çà, le compositeur perd-il la tête? qu'est ce que ces harmonies qui ne vont pas avec le chant? qu'est-ce que cette enragée pédale intermédiaire qui sonne la dominante brodée (jolie broderie) par la sixte mineure et indique le mode mineur, pendant que le reste de l'orchestre joue dans le mode majeur? Tout cela se peut faire sans doute, mais avec art, et ici cela est représenté avec un laisser-aller, avec une ignorance du danger dont on n'a jamais vu d'exemple. Cela fait penser à cet enfant qui portait un pétard à sa bouche et voulait le fumier comme un cigare. Ou bien, à l'exemple d'autres musiciens persuadés que l'horrible est beau, le compositeur croit-il que l'horrible soit comique, amusant, jovial? --C'est le style du genre, dira-t-il, acceptez-le, c'est pour vous divertir! Prenez, monsieur, il est benin!--Merci! vous mettez des lames de rasoir dans la poche de mon habit au moment où j'y porte la main; vous me présentez un siège et me le retirez quand je vais m'asseoir, ou, mieux encore, vous l'avez armé de dards qui me blessent cruellement quand je m'assieds; vous coupez du crin dans mon lit, vous me lancez un jet d'encre par le trou de la serrure de ma chambre, et vous venez me dire ensuite: «C'est pour rire! C'est drôle! Ah! la bonne plaisanterie! Il faut bien s'amuser un peu! On ne peut pas être toujours sérieux!»

J'aimerais mieux loger chez un croque-mort que chez un hôte aussi facétieux.

Décidément il y a quelque chose de détraqué dans la cervelle de certains musiciens. Le vent qui souffle à travers l'Allemagne les a rendus fous...

Les temps sont-ils proches?... De quel Messie alors l'auteur de _Barkouf_ est-il le Jean-Baptiste?

* * * * *

Des morceaux tels que les couplets de Maïma: _Ici Barkouf!_ et ceux que chante Berthelier: _Je grimpais, je rampais_, et celui où les personnages répètent tant et tant:

Allah! prends aujourd'hui Pitié de mon ennui!

paraîtraient amusants et d'un tour mélodique heureux, s'ils n'étaient pas aussi étrangement accompagnés. Dans plusieurs passages, en se plaçant même au point de vue de l'auteur, il semble que le but qu'il se propose soit dépassé, par la rapidité excessive avec laquelle il fait se succéder les notes ou les syllabes. A la fin de l'ouverture, par exemple, les violons exécutent un long trait d'une vélocité folle et d'où ne résulte plus qu'une sorte de bourdonnement comparable à celui que produiraient des guêpes enfermées dans un bocal. Dans le finale du second acte et ailleurs, le rôle de Berthelier contient des phrases syllabiques dont le débit est d'une telle précipitation, qu'elles pourraient être chantées en malais, en tagal, en japonais; on n'en entend pas un mot. Or, si les paroles sont là un élément essentiel du comique, comment rire de ce qu'on ne peut entendre ni comprendre? Je viens de citer le finale du second acte. Il est d'un grand développement; il est composé de telles formes mélodiques, de tels rythmes enchaînés par de telles modulations, et accompagnés par un tel orchestre que, de l'aveu de tout le monde, c'est le mor-

ceau le plus grave de la partition.--Vous n'aimez pas le genre bouffe, me direz-vous.--J'aime le genre comique, spirituel, piquant. D'ailleurs, ce n'est point la question; il ne s'agit ici que de l'élément constitutif de la musique, de la matière musicale proprement dite. Rossini, lui aussi, a traité de ces sujets que vous appelez bouffes; et son Pappatacci, et son poète _de Mathilde de Saabran_, et son _Turco in Italia_, et tant d'autres personnages qui débitent de plates bêtises, dont le compositeur n'est pas responsable, ne les disent pas moins en langage musical.

Qu'y a-t il donc dans l'orchestre? demande au foyer un des auditeurs effarouché de ce finale terrible, inouï. Jamais on n'entendit une sonorité pareille.--Il y a, répond un passant qui avait entendu la question, ce que Polichinelle se met dans la bouche pour se donner une voix bouffe, il y a _une pratique_.--C'est peut-être, dit un autre, le diapason de la police qui est la cause du mal. Les instruments ne sont pas encore tous faux. L'orchestre n'y est pas accoutumé; ce diapason l'exaspère.--Non, non, réplique un troisième, cela tient à ce que la plupart des violonistes jouent ce soir sur des Charivarius, etc., etc.

* * * * *

Le malheur a frappé les trois cantatrices qui se sont succédé dans les études du rôle de Maïma; d'abord madame Ugalde, elle est tombée malade; ensuite mademoiselle Saint-Urbain, elle est tombée malade; et enfin mademoiselle Marimon, qui, s'étant bien portée jusqu'à la veille de la représentation, a... continué de se bien porter et a joué le rôle.

Disons qu'elle en a chanté plusieurs parties assez heureusement. Elle montre dans certains passages une vocalisation agile

et gracieuse. Dans l'un, elle lance une gamme ascendante aboutissant au _mi_ ou au _fa_ aigu, qu'on a beaucoup applaudie. Berthelier et Sainte-Foy, contre leur ordinaire, sont peu comiques. J'ai dit tout à l'heure que Barkouf aboyait comme un homme; cela tient, vous l'avez peut-être deviné, à ce que c'était un homme qui aboyait le rôle du chien. Peut-on faire descendre un artiste jusqu'à un tel emploi? On ne l'eût pas souffert au temps où l'Opéra-Comique était dirigé par M. Cerfbeer.

Oui, rions, faisons des calembours; nous avons fort envie de rire, fort envie de rire nous avons! L'art musical est en bon train à cette heure à Paris. On va l'élever à une haute dignité. Il sera fait Mamamouchi. _Voler far un paladina. Ioc! Dar turbanta con galera. Ioc, ioc! Hou la ba, ba la chou, ba la ba, ba la ba!_ Puis madame Jourdain, la raison publique, viendra quand il ne sera plus temps que de s'écrier: Hélas! mon Dieu, il est devenu fou.

Heureusement il a quelquefois, quand on ne le mène pas au théâtre, des éclairs d'intelligence qui pourraient rassurer ses amis. Nous avons des virtuoses qui comprennent les chefs-d'œuvre et les exécutent dignement; des auditeurs qui les écoutent avec respect et les adorent avec sincérité. Il faut se dire cela pour ne pas aller se jeter dans un puits la tête la première.....

ERNEST REYER

LA STATUE

24 avril 1861.

Le sujet de cet ouvrage, qui vient d'obtenir un beau succès, est emprunté, dit-on, à un conte arabe. De là un peu de froideur dans l'action, car on s'intéresse rarement aux personnages des

Mille et une Nuits. Mais les auteurs se sont cru obligés sans doute de donner à M. Reyer un poème oriental, et, parce qu'il a, dans sa symphonie du Sélam, chanté les caravanes, le désert, le simoun, de lui faire de nouveau chanter le simoun, les caravanes et le désert. Heureusement le compositeur a su éviter l'écueil, et, tout en conservant la couleur locale que lui imposait son sujet, ne point tomber dans les réminiscences.

Il s'agit d'un jeune Arabe nommé Sélim, ennuyé, blasé, plus qu'à demi ruiné, qui fume de l'opium et ne croit plus à rien. Un derviche qui s'intéresse à lui, sans qu'on sache trop pourquoi, vient lui proposer de changer de vie, en lui promettant, s'il veut suivre ses conseils, des richesses immenses et une puissance sans bornes. Sélim ne fait pas trop le dégoûté et s'engage pour remplir les intentions du derviche, à faire le voyage de Balbeck où se trouve parmi des ruines un souterrain rempli d'or et de pierreries. Il part donc; la scène change et nous voici devant les ruines mystérieuses. Mais Selim est à demi mort de fatigue et de soif. Une citerne se trouve là à point nommé; une jeune fille en sort portant la cruche classique sur son épaule. On devine qu'elle va donner à boire au beau jeune homme épuisé, que celui-ci, après avoir bu, ne manquera pas de tomber amoureux de sa bienfaitrice, que la jeune fille sera touchée de cet amour. Tout cela arrive en effet. Mais Selim se méfie de son cœur; il a, lui aussi, entendu dire qu'il fallait se méfier du premier mouvement, parce qu'il est le bon. En conséquence, il tord le cou à son amour, plante là Margiane (c'est le nom de cette fleur du désert) et pénètre dans le souterrain. Or, l'or y abonde et y surabonde, comme le derviche l'avait dit. Douze statues sont debout à l'entrée de la grotte; un piédestal inoccupé fait remarquer l'absence d'une treizième. Ce nombre treize indique quelque diablerie. Des voix in-

connues annoncent à Selim que la treizième statue, qui doit donner à celui qui la possédera la puissance et le bonheur, paraîtra le jour où Selim aura livré au roi des Génies la nièce d'un nommé Kaloum-Barouk, que lui Selim doit aller épouser à La Mecque dans cette intention. C'est là une singulière condition et une non moins singulière commission; et l'on pourrait se demander sans indiscrétion pourquoi le roi des Génies ne va pas lui-même enlever sa belle au lieu de la faire épouser par un étranger pour la lui transmettre intacte. Les rois des Génies ne sont pas des êtres ordinaires, il ne faut donc pas trouver extraordinaires leurs excentricités. Selim part pour La Mecque; il trouve la nièce de Kaloum-Barouk, et reconnaît en elle la jeune fille qui l'a empêché de mourir de soif dans le désert. Margyane est ravie, de son côté, de revoir le bel inconnu. Elle est aimée pourtant de son vieil oncle, qui entre en fureur quand Selim ose déclarer ses prétentions. Mais le vieux derviche du commencement, et qui n'est autre, on l'a peut-être deviné, que le roi des Génies lui-même, ce bon roi intervient, prend la figure de Kaloum-Barouk, commence par faire rouer de coups ce malheureux, et le change tout à coup en musicien grotesque qui chante et joue de la flûte à la noce des deux jeunes gens. Le faux Kaloum-Barouk est censé avoir voulu éprouver le cœur de sa nièce en feignant de la refuser d'abord à l'amour de Selim. Voilà nos époux bienheureux, d'autant plus heureux que Selim s'est aperçu de la grâce, de la candeur, de la tendresse de Margyane et qu'il s'est mis à l'aimer avec fureur. Cela commence à devenir dramatiquement cruel pour notre héros. Un long voyage lui reste à faire pour retourner à Balbeck et remettre sa femme (car c'est bien sa femme) intacte au roi des Génies. Après les deux premiers jours passés dans le désert, ils ont bien soif tous les deux, sous la tente; le simoun souffle, tous les Arabes de

la caravane se sont enfuis, et rien ne donne soif à deux beaux jeunes amants comme d'être seuls sous une tente dans une atmosphère embrasée. Il va se passer quelque chose de très attendu, quand le derviche reparaît et frappe d'un sommeil profond l'imprudent Selim qui allait manquer à sa parole. A son réveil, Selim pense que le roi des Génies est venu s'emparer de Margyane, que la tâche qu'on lui avait imposée est accomplie et qu'il peut entrer en possession de la fameuse statue. Oui, mais il n'en veut plus; il est furieux, il veut sa femme, il ne veut pas de statue. «Ni l'or ni la grandeur ne me rendent heureux», se dit-il. Il court au souterrain, oubliant le simoun; il arrive, il va tout casser, quand du milieu du piédestal vide on voit surgir une forme charmante: c'est Margyane elle-même qui tombe dans les bras de son époux. Le roi des Génies a voulu seulement s'amuser un moment, tourmenter un peu les deux pauvres jeunes gens, et faire un opéra-féerie.

La partition de M. Reyer révèle tout d'abord un musicien amoureux du style, du caractère et de l'expression vraie. La forme de quelques-uns de ses morceaux n'est pas toujours nettement accusée, mais on trouve partout ce qui fait le charme principal des œuvres de Weber, un sentiment profond, une originalité naturelle de mélodie, une harmonie colorée et une instrumentation énergique sans brutalités ni violences.

Après une courte introduction instrumentale, on remarque le chœur des fumeurs d'opium accompagné de languissants soupirs de l'orchestre, morceau délicieux et d'un charmant coloris. C'est bien là cette langueur tant vantée des Orientaux ivres de haschich. Les couplets de Margyane au bord de la citerne sont gracieux, charmants, et l'accompagnement de cor anglais leur donne

une physionomie spéciale, un peu triste, parfaitement motivée par la situation. On a vivement applaudi la gentille chanson:

On dit que certains serpents...

Après le beau duo entre Selim et Margyane:

Ah! permets à ma main,

un peu de monotonie s'est fait sentir dans la partition, monotonie produite par le trop grand nombre de mouvements lents, de phrases accompagnées par des sons soutenus et par un emploi trop fréquent du cor anglais. Telle a été du moins ma première impression, dont il est fort possible que je revienne. Le chœur dans le souterrain brille au contraire par l'énergie; celui de la caravane est accompagné par des dessins de flûtes et un trait continu de bassons du plus piquant effet. Cet acte se termine par le récit des merveilles contenues dans le souterrain, récit fort bien fait sur une progression ascendante de trombones, qui est une trouvaille musicale.

Le second acte s'ouvre par une jolie fuguette instrumentale que les violons, il faut l'avouer, ont bredouillée d'une déplorable façon, et qui pourtant ne présente aucune difficulté. Un dessin d'instruments à vent accompagne d'une façon ingénieuse le chœur doux: _Bonjour! Bonjour!_ A un passage charmant: _Permettez qu'on vous félicite_, succèdent des couplets de Margyane:

Son front portait de la jeunesse La mâle beauté,

gracieux, avec un joli dessin de violons. Le duo des deux Kaloum-Barouk est supérieurement développé et d'une forme très nette. Il faut louer beaucoup le thème de l'air de Selim:

Comme l'aube nouvelle,

et le finale où se trouvent des détails d'orchestre d'une rare distinction, et l'effet comique de la phrase obstinée du véritable Kaloum-Barouk, transformé en musicien grotesque par le roi des Génies.

Le troisième acte me semble encore supérieur aux précédents; le style y prend plus de largeur et d'élan dramatique. Le duo entre Selim et sa femme est d'un superbe emportement passionné, et le trio avec chœur invisible contient de belles phrases de ténor et repose sur une combinaison des plus ingénieuses. Parmi mes observations critiques notées pendant la première représentation, je trouve celles-ci: usage trop fréquent de la petite flûte, du cor anglais, de la harpe et des trombones; effet de grosse caisse et de cymbales employées pianissimo pendant le chant du roi des Génies, sans que l'on comprenne l'intention de l'auteur; comment se trouve là justifié ce bruit solennel?

La partition de la Statue, on le voit, est de celles qui décèlent un compositeur avec lequel il faut compter; elle a obtenu un succès qui grandira encore, nous le croyons. Son exécution d'ailleurs est remarquable. Montjauze (Selim) s'y montre sous un jour tout nouveau. Sa voix de ténor élevé a pris du corps, du timbre et par suite du caractère. Il a beaucoup de chaleur, d'élan dramatique au troisième acte, de grâce et de sensibilité aux deux premiers. Balanqué remplit avec soin et un vrai talent le rôle du roi des Génies dans lequel sa voix de basse fait merveille. Wartel et Girardot sont fort plaisants dans les personnages de Kaloum-Barouk et de Mouck, fils de Mouck. Mademoiselle Baretti (Margyane) est bien fraîche, bien jolie, mais sa voix, dans les morceaux d'ensemble surtout, manque un peu de force. Les costumes et les dé-

cors sont fort beaux; le dernier tableau, représentant l'intérieur de la grotte des Génies, est surtout d'une richesse éblouissante.

BIZET

LES PÊCHEURS DE PERLES

8 octobre 1863.

* * * * *

La partition de cet opéra a obtenu un véritable succès, elle contient un nombre considérable de beaux morceaux expressifs pleins de feu et d'un riche coloris. Il n'y a pas d'ouverture, mais une introduction chantée et dansée pleine de verve et d'entrain. Le duo suivant:

Au fond du temple saint,

est bien conduit et d'un style sobre et simple. Le chœur qui se chante à l'arrivée de Leila a paru assez ordinaire; mais celui qui le suit est au contraire majestueux et d'une pompe harmonieuse remarquable. Il y a beaucoup à louer dans l'air de Nadir, avec accompagnement obligé des violoncelles et d'un cor anglais; Morini, d'ailleurs, l'a chanté d'une façon délicieuse. Citons encore un joli chœur exécuté dans la coulisse, un passage à trois temps dans lequel un solo de violon produit un effet original. J'aime moins l'air de Leila sur la montagne; il est accompagné d'un chœur dont le rythme est de ceux qu'on n'ose plus écrire aujourd'hui. Un autre air de Leila, avec solo de cor, est plein de grâce; l'intervention d'un groupe de trois instruments à vent, supérieurement amenée et ramenée, y produit un effet d'une ravissante originalité. Il y a de l'ampleur et de beaux mouvements dramatiques dans le duo entre Nadir et Leila:

Ton cœur n'a pas compris le mien.

Je reprocherai seulement à l'auteur d'avoir un peu abusé dans ce duo des ensembles à l'octave. L'air du chef, au troisième acte, a du caractère; la prière de Leila est touchante; elle le serait davantage sans les vocalises, qui, à mon sens, en déparent la fin.

M. Bizet, lauréat de l'Institut, a fait le voyage de Rome; il est revenu sans avoir oublié la musique. A son retour à Paris, il s'est bien vite acquis une réputation spéciale et fort rare, celle d'un incomparable lecteur de partitions. Son talent de pianiste est assez grand d'ailleurs, pour que dans ces réductions d'orchestre qu'il fait ainsi à première vue, aucune difficulté de mécanisme ne puisse l'arrêter. Depuis Liszt et Mendelssohn, on a vu peu de lecteurs de sa force. Mais, sans doute, on l'eût, comme à l'ordinaire, claquemuré dans cette spécialité, sans l'intervention bienveillante de M. le comte Walewski et la subvention léguée au Théâtre-Lyrique par cet ami des arts au moment où il quittait le ministère. Les cent mille francs dont M. Carvalho peut maintenant disposer annuellement lui donnent courage, et il ne recule plus devant les dangers que la plupart des prix de Rome passent pour faire courir aux directeurs des institutions musicales. La partition des _Pêcheurs de Perles_ fait le plus grand honneur à M. Bizet, qu'on sera forcé d'accepter comme compositeur, malgré son rare talent de pianiste lecteur[51].

* * * * *

FIN

TABLE

INTRODUCTION 1

HECTOR BERLIOZ, CRITIQUE MUSICAL

MOZART. _Don Juan_ (15 novembre 1835) 3 _La Flûte enchantée_ et _Les Mystères d'Isis_. (1er mai 1836) 14

CHERUBINI. Esquisse biographique (20 mars 1842) 25

AUBER. _Les Diamants de la couronne_ (12 mars 1841). 43

LESUEUR. _Rachel, Noémi, Ruth et Booz_ (21 novembre 1835) 59 Esquisse biographique (15 octobre 1837) 68

MEYERBEER. _Les Huguenots_ (10 novembre et 10 décembre 1836) 83 _Le Prophète_ (29 avril et 27 octobre 1849). 106

HEROLD. _Zampa_ (27 septembre 1835) 131

DONIZETTI. _La Fille du Régiment_ (16 février 1840) 145

HALÉVY. _Le Val d'Andorre_ (14 novembre 1848) 159

BELLINI. Notes nécrologiques (16 juillet 1836) 167

ADAM. _Le Toréador_ (9 juin 1849) 183

GLINKA. _La Vie pour le Czar_.--_Russlane et Ludmila_ (16 avril 1845) 205

FÉLICIEN DAVID. _Le Désert_ (15 décembre 1844) 219

AMBROISE THOMAS. _Le Caïd_ (7 janvier 1849) 241

GOUNOD. _Sapho_ (22 avril 1851, 7 janvier 1852) 255 _Faust_ (26 mars 1859) 285

HENRY LITOLFF. La musique symphonique à Paris.--Henry Litolff; son quatrième _Concerto Symphonie_ 303

OFFENBACH _Barkouf_ (2 et 3 janvier 1861) 319

ERNEST REYER. _La Statue_ (21 avril 1862) 333

BIZET. _Les Pêcheurs de perles_ (8 octobre 1863) 343

Imp. Vve ALBOUY, 75, avenue d'Italie--Paris. 2122.3.03.

NOTES:

[1] _Mémoires_, II, p. 159.

[2] _Correspondance_, p. 274.

[3] _Journal des Débats_, 9 juin 1849.

[4] Théophile Gautier, _Notices romantiques, Hector Berlioz_.

[5] _Mémoires_, II, p. 383.

[6] _Correspondance_, p. 306.

[7] _Journal des Débats_, 30 mars 1844.

[8] _Ibid._ 3 avril 1844.--On retrouve ces impressions d'Italie dans les _Mémoires_.

[9] _Journal des Débats_, 7 janvier 1849.

[10] _Journal des Débats_, 26 mars 1859.

[11] _Livre du Centenaire du Journal des Débats._--Étude de M. Ernest Reyer sur la critique musicale.

[12] _Journal des Débats_, 27 octobre 1849.

[13] _Journal des Débats_, 25 janvier 1835.

[14] Quand on a lu tout ce que Berlioz a écrit contre les «arrangeurs», on est abasourdi de l'audace d'un entrepreneur de spectacles qui, ayant travesti en opéra la _Damnation de Faust_, ne craint pas de protester de son respect pour le génie du musicien.

[15] Ces analyses ont été recueillies dans _A travers Chants_.

[16] _Journal des Débats_, 1er mai 1836.

[17] _Ibid._ 15 novembre 1835.

[18] _Journal des Débats_, 27 septembre 1835.

[19] L'Opéra s'apprêtait à représenter _les Martyrs_ du même Donizetti.

[20] _Journal des Débats_, 16 février 1840.

[21] _Journal des Débats_, 2 et 3 janvier 1861.

[22] _Correspondance_ p. 249.

[23] _Journal des Débats_, 5 septembre 1839.

[24] _Journal des Débats_, 14 novembre 1848.

[25] _Ibid._ 12 mars 1841.

[26] _Journal des Débats_, 9 décembre 1850.

[27] _Journal des Débats_, 21 novembre 1835 et 15 octobre 1837.

[28] _Ibid._ 16 juillet 1836.

[29] _Hector Berlioz, sa Vie et son Œuvre_, p. 291.

[30] _Journal des Débats_, 10 novembre et 10 décembre 1836.

[31] _Journal des Débats_, 21 février 1854.

[32] _Ibid._ 10 avril 1859.

[33] _Journal des Débats_, 15 décembre 1844.

[34] _Journal des Débats_, 22 avril 1851.

[35] _Journal des Débats_, 7 janvier 1852.

[36] Lettre à Humbert Ferrand, 28 avril 1859.

[37] _Journal des Débats_, 26 mars 1859.

[38] _Journal des Débats_, 20 janvier 1846.

[39] L'article de Berlioz se trouve dans _A travers Chants_. La réponse de Wagner, publiée dans les _Débats_, a été reproduite par M. Georges Servières dans son livre: _Wagner jugé en France_.

[40] _Correspondance_, pp. 225 à 280, _passim_.

[41] Cette étude sur Berlioz a été écrite par Wagner en 1841. Elle a été traduite par M. Camille Benoît dans _Musiciens, Poètes et Philosophes_.

[42] «J'ai passé ma vie avec ce peuple de demi-dieux; je me figure qu'ils m'ont connu, tant je les connais. Et cela me rappelle une impression de mon enfance qui prouve à quel point ces

beaux êtres antiques m'ont tout d'abord fasciné. A l'époque où, par suite de mes études classiques, j'expliquais, sous la direction de mon père, le douzième livre de _l'Énéide_, ma tête s'enflamma tout à fait pour les personnages de ce chef-d'œuvre: Lavinie, Turnus, Énée Mezence, Lausus, Pallas, Evaudre, Amata, Latinus, Camille, etc., etc.; j'en devins somnambule, et, pour emprunter un vers à Victor Hugo:

Je marchais tout vivant dans mon rêve étoilé.

Un dimanche, on me mena aux vêpres: le chant monotone et triste du psaume: «_In exitu Israël_» produisit en moi l'effet magnétique qu'il produit encore aujourd'hui et me plongea dans les plus belles rêveries rétrospectives. Je retrouvais mes héros virgiliens, j'entendais le bruit de leurs armes, je voyais courir la belle amazone Camille, j'admirais la pudique rougeur de Lavinie éplorée, et ce pauvre Turnus, et son père Daunus, et sa sœur Juturne; j'entendais retentir les grands palais de Laurente... et un chagrin incommensurable s'empara de moi, je sortis de l'église tout en larmes...»--(_Lettre d'Hector Berlioz à la princesse Caroline Sayn,--Wittgenstein_, 20 juin 1859).

[43] Le mot est de J.-J. Weiss.

[44] Quelques lignes de cet article ont été intercalées par Berlioz dans ses _Mémoires_.

[45] Il s'appelait Lachnith.

[46] Voir l'introduction, p. XIX.

[47] Castil-Blaze.

[48] Jules Janin.

[49] Suit l'analyse du livret du _Val d'Andorre_.

[50] _La Fée Carabosse_, opéra en trois actes avec un prologue, de Lockroy et Cogniard, musique de Victor Massé, représenté quelques jours auparavant au Théâtre-Lyrique, et sur lequel Berlioz avait écrit un feuilleton, le 8 mars 1859.

[51] Ce feuilleton est le dernier que Berlioz ait publié dans le _Journal des Débats_.

End of Project Gutenberg's Les musiciens et la musique, by Hector Berlioz

<pre id="pg-footer">

Sources et licence

Texte : https://www.gutenberg.org/ebooks/37011. Domaine public (texte redistribue sans la marque Project Gutenberg). Mise en forme : liregratuitement.com. Tout ce que nous ajoutons reste libre.