

Le sujet, intéressant par lui-même, a été bien développé et complété par une scène très-pathétique au troisième acte. Une scène remarquable au point de vue littéraire et traitée par le musicien avec une inspiration soutenue, est celle où Mignon rappelle à Wilhelm les seuls souvenirs de son enfance qui lui soient restés.

MIGNON.

Demain, dis-tu? Qui sait où nous serons demain?
L'avenir est à Dieu, le temps est dans sa main.

WILHELM.

Quel est ton nom?

MIGNON.

Ils m'appellent Mignon,
Je n'ai pas d'autre nom.

WILHELM.

Quel âge as-tu?

MIGNON.

Les bois ont reverdi, les fleurs se sont fanées,
Personne n'a pris soin de compter mes années.

La poétique composition d'Ary Schœffer, *Mignon regrettant sa patrie*, a inspiré le compositeur que le poète a bien secondé de son côté par ces beaux vers :

MIGNON.

Connais-tu le pays où fleurit l'oranger,
Le pays des fruits d'or et des roses vermeilles,
Où la brise est plus douce et l'oiseau plus léger,
Où dans toute saison butinent les abeilles?
Où rayonne et sourit comme un bienfait de Dieu
Un éternel printemps sous un ciel toujours bleu?
Hélas! que ne puis-je te suivre
Vers ce rivage heureux d'où le sort m'exila!
C'est là que je voudrais vivre,
Aimer et mourir. — C'est là!

Le duo chanté par le harpiste et Mignon :

Légères hirondelles,
Oiseaux bénis de Dieu,
Ouvrez, ouvrez vos ailes,
Envolez-vous! adieu!

forme un épisode charmant dont le succès a rapidement passé de la scène dans les concerts et les salons. La gavotte qui sert d'entr'acte est d'un style pur et élégant. Elle rappelle bien la vieille musique de danse française; ce n'est cependant pas un pastiche; la forme a un siècle; les idées sont d'hier. Après le madrigal, qui me paraît moins heureux, vient une jolie styrienne chantée et dansée par Mignon. La mélodie de Wilhelm : *Adieu, Mignon! courage!* est d'une sensibilité vraie et parlante, qui est peut-être encore dépassée dans le duo sympathique entre les deux infortunés personnages qui ignorent ce qu'ils sont l'un à l'autre : *As-tu souffert? as-tu pleuré?*

La grâce légère et le brio familiers au compositeur reparaissent dans

la polonaise : *Je suis Titania la blonde*, chantée par Philine. Le chœur exécuté sur l'eau est d'un joli effet et la disposition des voix est fort habile. Il est regrettable qu'il offre une réminiscence du chœur d'introduction de *Lucie*. La berceuse de Lothario : *De son cœur j'ai calmé la fièvre*, la suave romance de Wilhelm : *Elle ne croyait pas dans sa candeur naïve*, la prière de Mignon : *O Vierge Marie*, conservent à chacun de ces personnages leur caractère et leur rôle dans le drame. La coquette Philine enlève avec le brio d'une cantatrice habituée aux triomphes la forlane finale.

Hamlet, opéra en cinq actes, paroles de MM. Michel Carré et Jules Barbier, d'après la tragédie de Shakespeare, a été représenté à l'Opéra le 9 mars 1863. Cet ouvrage est le plus important qui ait été écrit pour notre première scène musicale depuis les dernières tragédies lyriques d'Halévy. Je me sers à dessein de cette dénomination de tragédie lyrique, appliquée aux œuvres de l'auteur de la *Juive*, de *Charles VI*, de la *Reine de Chypre*, afin d'établir entre les genres une différence dont on doit tenir compte. C'est un drame romantique que M. Ambroise Thomas avait à traiter, et, de tous les drames, celui qui paraissait se prêter le moins aux exigences d'un opéra, à cause de la portée philosophique qu'à tort ou à raison l'opinion publique lui attribue. Il a fallu nécessairement que les auteurs de la pièce française missent de côté un grand nombre d'épisodes, les longs monologues, les dialogues grossiers, les scènes rebutantes qu'on trouve dans l'auteur anglais, afin que le spectateur se trouvât en présence d'une action forte, simple et que les situations fussent compatibles avec la musique. Je sais bien que, depuis la conception de certaines théories nouvelles, on a attribué à l'art des sons une virtualité universelle, je veux dire la puissance de tout exprimer, même les plus subtils problèmes psychologiques; mais il ne suffit pas d'émettre des théories, il faut, pour qu'elles ne restent pas à l'état de logomachie stérile, qu'elles aident à l'éclosion de belles œuvres qui s'imposent sans violence et par leur mérite intrinsèque à une admiration publique, durable et croissante. Or, il n'est sorti jusqu'à présent de ces larves si vantées que d'assez vilains papillons de nuit au vol lourd et à l'aspect peu sympathique. J'approuve donc entièrement MM. Michel Carré et Jules Barbier d'avoir refondu le drame de Shakespeare à l'usage de l'œuvre lyrique. Je regrette même qu'ils aient cru devoir conserver le *to be or not to be* du célèbre monologue d'*Hamlet*, et la scène des fossoyeurs, qui sera toujours insupportable aux yeux des gens de goût. Je leur reproche aussi de n'avoir pas puni Polonius, le complice du crime dont le châtement est le sujet de l'opéra entier.

À part ces réserves, je ne fais aucune difficulté de louer le mérite littéraire de la pièce, la beauté des vers et le choix heureux des expressions dans les passages caractéristiques. En somme, la division de l'ouvrage en cinq actes est ainsi motivée : Premier acte : Couronnement de la reine

Gertrude, veuve du feu roi, et devenue la femme de Claudius, roi de Danemark, son beau-frère; tristesse d'Hamlet; scène et duo d'amour entre Ophélie et Hamlet; départ de Laerte, frère d'Ophélie; scène de l'esplanade du château d'Elseur; apparition de l'ombre du feu roi; révélation du crime; Hamlet jure de venger son père. Deuxième acte: Ophélie se plaint de ce que le prince ne lui témoigne plus la même tendresse; elle confie sa peine à la reine et lui demande de quitter la cour pour cacher sa douleur dans un cloître. La reine, déjà en proie aux plus sombres pressentiments, s'efforce de retenir la jeune fille:

Ne pars pas, Ophélie,
C'est une mère qui supplie,
Je n'espère qu'en toi pour guérir sa folie;

duo entre le roi et la reine; Claudius cherche en vain à apaiser les remords de sa complice. Hamlet se présente; au milieu de discours simulant la folie, il annonce un spectacle qu'il a préparé pour divertir la cour; chœur des histrions; chanson bachique; marche danoise. Hamlet fait représenter devant Claudius et Gertrude la scène de l'empoisonnement du vieux roi Gonzague, et, les yeux fixés sur les coupables, il décrit à haute voix la pantomime:

C'est le vieux roi Gonzague et la reine Genièvre!
En ce lieu solitaire, elle guide ses pas,
De doux serments d'amour que nous n'entendons pas
S'échappent de sa lèvre.
Le roi cède au sommeil et s'endort dans ses bras.
Mais, regardez; voici paraître
Le démon tentateur, le traître!
Il s'approche, il tient le poison!
La reine, dont sa voix perfide
Egara la faible raison,
Lui tend une coupe homicide...
Il la saisit et sans effroi
Verse la mort au cœur du roi.
C'en est fait! Dieu reçoit son âme.
Et lui, le meurtrier, calme et debout encor
A la face du jour prend la couronne d'or
Et la met sur son front infâme.

Le roi pâlit; la colère d'Hamlet fait explosion; on le croit fou. Il en résulte une scène de désordre et de confusion qui termine le deuxième acte.

Troisième acte: Monologue d'Hamlet. Le roi entre en scène. Hamlet se cache derrière une tapisserie. Claudius essaye de prier; il croit voir l'ombre de son frère; il appelle; Polonius accourt. Tous deux, en quelques mots, achèvent de faire connaître à Hamlet l'affreuse vérité. La douleur d'Hamlet, apprenant que le père d'Ophélie a participé au crime, aurait pu être plus accentuée. Il y avait là un air à placer, air bien plus dramatique et émouvant que le *to be or not to be*, et qui amenait naturellement le trio suivant, dans lequel Hamlet repousse durement l'amour d'Ophélie pour ac-

complir sa terrible mission. Le duo entre la mère et le fils, qui termine le troisième acte, est la scène la mieux traitée du scénario. Gertrude rappelle le spectacle de ces reines des tragédies du vieil Eschyle, qui, toutes criminelles qu'elles sont, apparaissent si misérables, qu'elles excitent encore plus la pitié que la haine des spectateurs. Hamlet, nouvel Oreste, irait jusqu'à tuer sa mère, si l'ombre du vieux roi ne venait lui ordonner de respecter sa vie. Jusqu'au quatrième acte, on le voit, les sombres tableaux se succèdent, l'âme du spectateur est oppressée par la vue de ces personnages qui s'accusent, tremblent, se menacent, et par cette terrible vengeance suspendue sur leurs têtes.

Le quatrième acte, dont le premier tableau est un divertissement qui a pour objet de représenter la *Fête du printemps*, aurait dû offrir plus de variété et plus de gaieté, ou être beaucoup plus court et se rattacher immédiatement à la scène de la mort d'Ophélie. Si les auteurs (et ici le musicien est aussi en cause) avaient résolument adopté le principe de l'intermède de danses, pour reposer le public d'émotions fortes et déjà prolongées outre mesure par les développements musicaux qui maintiennent le système nerveux dans un état de tension plus pénible encore que ne l'auraient fait trois actes en vers alexandrins, les auteurs, dis-je, auraient été d'accord avec la tradition et la raison. On a blâmé avec justice la longueur des ballets plus que l'introduction du ballet lui-même dans les opéras. Au temps florissant des tragédies lyriques en cinq actes, telles que celles de Quinault et de Lulli, les intermèdes de danse étaient bien plus fréquents que dans les ouvrages modernes, mais ils étaient plus courts. Au contraire, les auteurs d'*Hamlet* ont voulu que leur divertissement ne s'éloignât pas trop du caractère général de leur œuvre, et le compositeur lui a même donné comme une couleur scandinave. Les motifs en sont élégants, poétiques, originaux; mais, encore une fois, ils manquent de vivacité et d'entrain; de telle sorte que le spectateur n'est pas suffisamment reposé, lorsque le deuxième tableau lui montre la pauvre Ophélie, folle, au milieu des roseaux, où elle trouve innocemment la mort. Cette scène n'existe pas dans l'œuvre de Shakespeare, et c'est une heureuse idée de l'avoir imaginée. La ballade: *Pâle et blonde, dort sous l'eau profonde la Willis aux regards de feu*, est, dit-on, une traduction d'une poésie suédoise. Ophélie s'étant ensevelie sous les flots du lac bleu, qu'était-il besoin de la faire revenir dans un cercueil, escortée d'un cortège funèbre, et de diviser ainsi le dénouement que la mort donnée à Claudius par Hamlet rendait assez saisissant. Je le répète, parce que j'aurais désiré que cet ouvrage, si distingué, fût parfait; après quatre actes, remplis par les plus sombres pensées et terminés par la mort gracieuse, si l'on veut, mais enfin par la mort d'Ophélie, il fallait, dans un court tableau, se contenter de l'arrivée d'Hamlet, lui faire dire le récitatif et l'arioso: *Comme une fleur éclosée au souffle de la tombe*, lui apprendre la mort de celle qu'il a aimée,

faire apparaître une dernière fois le spectre et terminer brièvement par la mort de Claudius. Je crois que cet ouvrage gagnerait beaucoup à la suppression de la scène odieuse au théâtre des fossoyeurs.

Au début de cette analyse, j'ai fait allusion à des doctrines qui ont fait grand bruit et que je ne partage pas. Il faut convenir cependant qu'elles auront produit un bon résultat. Des compositeurs, les plus indépendants par leur propre talent et leurs succès, se sont préoccupés de toutes ces théories de mélodie infinie et indéfinie, du bruit qu'on entend dans la forêt, de musique psychologique et de modulations hardies, inattendues, conçues en dehors de toute tonalité antérieure et postérieure. Ces compositeurs, troublés peut-être par les critiques qu'on faisait de leurs œuvres, impressionnés plus qu'il ne fallait par le nombre des adhérents au nouveau système, ont voulu essayer de se placer sur ce nouveau terrain, et de mettre en œuvre les libertés nouvelles, peu nécessaires celles-là. Qu'est-il arrivé ? Deux maîtres français et deux italiens se sont mesurés avec le sphinx germanique. M. Gounod, dans plusieurs ouvrages célèbres, a remporté la victoire ; M. Ambroise Thomas, en traitant le sujet redoutable d'*Hamlet*, avait des raisons légitimes de s'éloigner des traditions autant que les règles du goût le lui permettaient. Il a battu ses adversaires sur leur propre terrain, et jamais les *Tannhauser*, les *Lohengrin* et les *Rienzi*, dont les poèmes ont été écrits pour les partitions, n'auront le nombre de représentations d'*Hamlet* dont la partition a été écrite pour le poème. On sait que M. Verdi a cherché aussi à faire des concessions à l'esprit du jour dans *Don Carlos* et surtout dans *Aida*. Quant à Rossini, il s'est donné, sur ses vieux jours, la satisfaction de livrer, sur ce nouveau champ de bataille hérissé de chausse-trapes, de cavaliers de frise et miné à chaque pas, un combat en règle. En fait de modulations éloignées, de constructions savantes et hardies, je doute qu'on dépasse jamais l'heureuse habileté de l'auteur de la *Messe solennelle*. Et cependant, jamais la mélodie n'est absente, jamais l'oreille n'est affectée durement. C'est à de telles conditions que le véritable progrès existe.

La marche du couronnement et le chœur inaugurent le premier acte d'*Hamlet* d'une manière grandiose. Les récitatifs portent l'empreinte d'une mélancolie profonde, quelquefois un peu morbide ; beaucoup de phrases ont un charme pénétrant. Dans le duo entre Ophélie et Hamlet : *Doute de la lumière*, la phrase principale est d'une inspiration chaleureuse et les arpèges qui l'accompagnent en augmentent encore l'effet. Dans la scène de l'esplanade, le compositeur a fait usage d'instruments de cuivre récemment perfectionnés par M. Sax, et dont la sonorité, un peu lugubre, convenait bien à une apparition spectrale. Dans le deuxième acte, je rappellerai le poétique et naïf fabliau d'Ophélie, l'arioso chanté par la reine : *Dans son regard sombre*, qui, de tous les airs de la partition, est celui que je préfère, à cause de l'ampleur et de l'unité du style ; le chœur pittoresque

des comédiens : *Princes sans apanages* ; la chanson bachique ; la marche danoise et le mélodrame. Le troisième acte renferme un bon trio, dont la phrase de baryton : *Allez dans un cloître, Ophélie*, a du caractère. Le duo scénique entre Hamlet et sa mère était la pierre de touche pour le compositeur. L'expression dramatique en est due à la parfaite possession des moyens musicaux mis en œuvre. Il fallait avoir une expérience consommée pour se tirer aussi avantageusement d'une situation si périlleuse. La *Fête du printemps*, qui ouvre le quatrième acte, les romarins et les pervenches que distribue Ophélie à ses compagnes, son genre de mort au milieu des joncs, des nénuphars en fleur, tout cela forme un contraste un peu forcé avec les frimas du premier acte et les effets de neige sur les tours du château d'Elseleur. L'action a donc duré six mois. Rien ne l'indique dans le poème, mais passons.

Le quatrième acte a décidé, dit-on, du succès de l'opéra. On s'accorde à l'attribuer au charme personnel de M^{lle} Nilsson et à son interprétation poétique du rôle de la blonde Ophélie. Les décors du lac Bleu, une belle mise en scène, tout cela a pu contribuer à la vogue dont ce quatrième acte a joui ; mais ce sont là, il faut en convenir, des causes extra-musicales ; elles ne me touchent que médiocrement. J'insisterai sur l'expression de l'andante chanté par Ophélie : *Un doux serment nous lie*, sur le rythme de la valse chantée : *Partagez-vous mes fleurs*, sur l'originalité de la ballade dont la mélodie est continuée par un chœur invisible de Willis, à bouche fermée, pendant la disparition de la jeune fille dans les flots du lac Bleu. Toute cette scène est très-poétique ; elle n'avait pas besoin pour réussir de l'idolâtrie des gens du monde pour la cantatrice qui a eu la bonne fortune d'en être l'interprète. J'ai dit ce que je pensais de la présence des fossoyeurs au cinquième acte. C'est un tableau de M. Courbet. Les yeux en sont offensés et les oreilles ne sont pas plus satisfaites de leur mauvais plain-chant. M. Ambroise Thomas, comme M. Gounod dans la ballade du roi de Thulé, a cru que, pour écrire dans la tonalité du plain-chant, il suffisait de supprimer la note sensible et même d'introduire l'intervalle de triton. C'est une erreur. Le *sol* naturel, dans l'échelle de la mineur, ne peut produire son effet plagal qu'autant que la mélodie sera formée des notes de la quarte au-dessous de la tonique et de la quinte au-dessus. L'air d'Hamlet : *Comme une pâle fleur*, est un cantabile d'une grande tristesse. Si on ajoute à la composition idéale intelligente et poétique de cet ouvrage, un coloris instrumental varié, une grande richesse de combinaisons, on reconnaîtra que l'opéra d'*Hamlet* a conquis sa place à côté des ouvrages importants du répertoire. Le rôle d'Hamlet a été chanté avec talent par Faure ; ceux de la reine et d'Ophélie, par M^{me} Gueymard et M^{lle} Nilsson.

La fortune brillante qui est échue aux derniers ouvrages de M. Ambroise Thomas complète, en les récompensant, une longue série de tra-

vaux dramatiques, auxquels trop souvent la masse du public a marchandé ses encouragements. En France, rien ne réussit comme le succès; la vogue de *Mignon* a préparé certainement celle d'*Hamlet*.

Outre les compositions dramatiques que j'ai citées, on doit encore à M. Ambroise Thomas d'élégants morceaux de piano, quelques rares compositions de musique d'église, quelques romances et des chœurs écrits pour les orphéons. Une de ces dernières compositions, *le Tyrol*, a été entendue avec plaisir dans les festivals et concours qui ont eu lieu en 1867, à l'époque de l'Exposition universelle.

M. Ambroise Thomas a été nommé directeur du Conservatoire en 1871; il a succédé à M. Auber et a déployé une grande activité dans l'organisation du personnel de cet établissement, pour qu'il réponde à ses vues. Il a achevé, dit-on, une nouvelle partition qui a pour titre : *Françoise de Rimini*. L'ouvrage, destiné à l'Opéra, sera représenté lorsque l'on aura trouvé des interprètes qui puissent aider au succès, car il est important, pour un compositeur du mérite de M. Ambroise Thomas, de veiller à ce que la première impression du public soit favorable. Ce que M^{me} Galli-Marié, M^{lle} Nilsson et M. Faure ont été pour le succès de *Mignon* et d'*Hamlet*, une nouvelle cantatrice le sera sans doute pour celui de *Françoise de Rimini*.

LISZT

NÉ EN 1811.

Les exagérations du romantisme de 1830 n'ont pas eu dans la sphère musicale de représentant plus fidèle que M. Liszt. Il a joui d'une vogue inouïe, parce qu'il ressentait et exprimait à un degré supérieur l'étrange délire dont toutes les têtes de ce temps-là étaient plus ou moins malades, singulière physionomie artistique dont les principaux traits sont un orgueil insatiable, une soif inextinguible d'éloges, le besoin de paraître et de faire sensation par des moyens trop souvent étrangers à l'art. Que M. Liszt ait été un pianiste prodigieux, qu'il ait atteint peut-être les dernières limites de la virtuosité sur son instrument, je ne le nie pas; mais, quant à ses compositions, elles me paraissent l'effort malheureux d'une ambition fourvoyée. L'homme qui a pu les signer méritait bien — et tel a été son châtiement — de voir son nom associé à celui de M. Wagner dans la campagne entreprise contre le bon sens et le goût par ceux qui s'intitulent les *musiciens de l'avenir*.

Franz Liszt naquit le 22 octobre 1811, à Röding, village hongrois situé à peu de distance de Pesth. Son père, comptable attaché à la maison du

prince Esterhazy, cultivait la musique en amateur, mais avec assez de talent pour que le prince l'employât dans sa chapelle. Adam Liszt fit ainsi la connaissance de Haydn, qui mourut, comme je l'ai dit, en 1809, c'est-à-dire deux ans avant la naissance de Franz. L'enfant était dans sa sixième année quand, entendant un jour son père jouer sur le piano un concerto de Ferdinand Ries, il en retint le thème et les principales mélodies de façon à les pouvoir chanter le même soir. La sollicitude paternelle s'émut de ces précoces dispositions musicales, et Liszt fut mis à l'étude du piano. La lecture du *René* de Chateaubriand, qui lui tomba dans les mains un peu plus tard, ne fut peut-être pas sans influence sur cette humeur mélancolique qui depuis l'a caractérisé. On sait ce qu'est ce livre, resté unique après avoir inspiré tant d'imitateurs, roman de la passion solitaire écrit au lendemain d'une révolution par un penseur désabusé. René offre le premier type de cette tristesse vague et hautaine dont s'enveloppèrent ensuite Byron, Sénancour, l'auteur malheureux d'Obermann, et le poète des *Méditations*. L'impression qu'un tel ouvrage dut produire sur l'imagination prématurément rêveuse du jeune pianiste, on la comprend sans peine. Il lut et relut ce livre pendant six mois et plusieurs fois avec des yeux inondés de larmes; si telles étaient dès lors ses inclinations littéraires, il n'y a pas lieu de s'étonner que plus tard il se soit engoué des beautés de *Lélia*.

S'il est des natures inaccessibles à la vanité, qui, ainsi qu'on le voit par l'exemple de Mozart, résistent à l'enivrement de la gloire précoce, dans plus d'un cas, les enfants prodiges ou déclarés tels acquièrent au contact des admirations publiques je ne sais quoi de prétentieux et de gourmé qui les suit pendant le reste de leur carrière. C'est sous ces fâcheux auspices que Liszt commença la vie. A neuf ans, il exécutait devant le prince Esterhazy à Edenbourg le concerto en *mi* bémol de Ries et une fantaisie improvisée; son succès fut si grand, que le prince, après lui avoir prodigué mille caresses, le gratifia de cinquante ducats. A Presbourg, où le jeune virtuose se rendit ensuite avec sa famille, il s'attira par son talent les bonnes grâces des comtes Amaden et Zopary; tous deux, en vue de subvenir aux frais de son éducation musicale, convinrent de lui assurer pendant six ans une rente de six cents florins. A Presbourg, Liszt n'avait eu qu'à paraître pour trouver de généreux protecteurs; à Vienne, il étonna son maître, le célèbre Czerny. Cet artiste excellent, qui s'était engagé à lui donner des leçons, ne fut pas peu surpris en effet de le voir exécuter couramment les sonates de Clementi. Il fallut mettre immédiatement l'élève au régime de Beethoven et de Hummel; encore arrivait-il rarement que les œuvres de ces compositeurs lui offrissent des difficultés capables de l'arrêter. Le jour où parut le concerto en *si* mineur de Hummel, Liszt, qui se trouvait par hasard chez l'éditeur, joua ce morceau à *première vue*. La ville retentit bientôt du bruit de cette aventure, qui ne tarda pas à faire du petit Franz le lion des salons viennois. Czerny lui-même ne put se soustraire à