

RTP 1014p

1800 - 1900

Cent Années
de
MUSIQUE FRANÇAISE

Aperçu historique

PAR

EUGÈNE DE SOLENIÈRE



PARIS
PUGNO, 19, Quai des Grands-Augustins

—
1901

Bibliothèque Maison de l'Orient



129789

DU MÊME AUTEUR

- La Musique à l'Exposition de 1900.** (EDM. SAGOT, éditeur, 39 bis, rue de Châteaudun.)
- La Femme-Compositeur**, étude biographique. (Bibliothèque de LA CRITIQUE, Paris.)
- Rose Caron**, album critique. (Bib. de LA CRITIQUE.)
- Désenchantement**, lied sur des paroles de M^{lle} VACARESCO. (EDM. SAGOT, édit.)
- Laisse-moi t'aimer**, mélodie. (MARÉCHAL, éditeur.)
- Recueil piano et violon.**
- Variations mélodiques.**
- Massenet**, étude critique et documentaire. (Un fort volume in-8, illustré de nombreuses gravures. Paris 1897. Bibliothèque de LA CRITIQUE et Librairie FLOURY. *Épuisé.*)
-

POUR PARAÎTRE PROCHAINEMENT

Histoire des Compositrices, étude critique et documentaire suivie d'un dictionnaire biographique et bibliographique de la composition musicale féminine depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours.

EN PRÉPARATION

Sept Années de Conférences Musicales.
Saint-Saëns, étude critique et documentaire.

CENT ANNÉES

DE

MUSIQUE FRANÇAISE

*Il a été tiré cinq exemplaires sur papier Hollande,
numérotés et paraphés par l'auteur.*

1800 - 1900

Cent Années
de
MUSIQUE FRANÇAISE

Aperçu historique

PAR

EUGÈNE DE SOLENIÈRE



PARIS
PUGNO, 19, Quai des Grands-Augustins

—
1901

A Madame CL. SANTELLI

Hommage de profond respect.

E. S.

Cent Années

de

Musique française



I

Si l'on peut reprocher au XIX^e siècle d'avoir été un peu chez tous les peuples, moralement, un siècle d'incertitudes et d'illogismes inconséquents, si on peut lui reprocher de ne pas avoir réalisé matériellement ce que lui enseignèrent les philosophes, les penseurs et les poètes qui l'ont illustré ; si, en un mot, durant ces cent années, les hommes d'action ne furent pas à la hauteur des hommes d'idée, il convient, en même temps, de faire remarquer qu'en certaines branches de l'activité intellectuelle humaine, particulièrement dans celles où l'influence imaginative ou nerveuse apparaît prépondérante, l'évolution, pour brusquement amenée qu'elle semble, est, en réalité, rationnelle et logiquement explicable,

et que l'idée de suite, la force impulsive consciente, l'enchaînement raisonné des efforts et des aspirations qui, au cours de ce siècle, se devinent si rarement dans le domaine de la politique et de la sociologie, semblent, au contraire, au moins d'une manière latente, appuyer l'initiative créatrice des travailleurs abstraits de la pensée et du sentiment. C'est d'ailleurs, relativement, à l'art musical français que cette observation s'impose surtout.

En effet, tandis que Beethoven allie en Allemagne l'expression populaire à l'idée philosophique, le grand Méhul naturalise, nationalise plutôt, la forme et l'idée de Gluck, cependant que la chanson accentue son caractère, développe sa forme, précise ses accents, sous l'influence de Nicolo, de Berlioz, de Lesueur et de Boïeldieu.

Et ce qu'il est indispensable de constater, avant d'étudier l'admirable efflorescence du génie musical français, au cours de ce siècle, c'est que la nature française n'est pas organiquement musicale. Le Français est musicien par éducation, par goût, par plaisir ou par élégance, il l'est beaucoup moins par tempérament et par essence. La musique est

d'ailleurs la fille des peuples contemplatifs, ou l'expression passagère des sensuels et des passionnés ; or, le Français essentiellement martial et frondeur, exubérant et spirituel, n'avait initialement rien de ce demi-spleen, de ce mysticisme intérieur, qui appelle les chants et féconde les harmonies, c'est pourquoi « né malin, il créa le vaudeville ».

Si l'art musical s'est, durant le XIX^e siècle, tellement développé en France, s'il y semble chaque jour davantage s'affirmer et s'étendre, ce n'est pas seulement un résultat de l'étude que nous nous imposâmes, de l'imitation, de l'assimilation d'éléments étrangers, auxquelles le Français dut s'astreindre, c'est aussi et bien plus encore, que le hasard des circonstances le força à certaines communions, à, pourrait-on dire, certaines promiscuités morales, c'est aussi que les bouleversements moraux, politiques et sociaux, en le touchant au cœur, en le blessant dans son profond lui-même, firent de la fauvette un rossignol et du spirituel, occasionnellement un rêveur, — Le Français, c'était jadis le peuple fier, aventureux, batailleur et ironique, il parlait haut, car il disait franc, il chantait clair, car

son âme joviale, son esprit gaillard, son geste soudain, exprimaient son bonheur d'exister, sa maturité florissante, et c'étaient les chansons gauloises, les refrains de guerre, les couplets joyeux, et les bergeries ou les pastourelles, tout ce que l'âme chevaleresque des soldats et la mignardise des jolies filles, semaient du bout des lèvres aux quatre vents de la gaieté. Toute la vieille France, heureuse et insouciante, héroïque et guerrière, vibrait dans ces simples notes ou la verve des Clément Marot, des Villon, des Despériers, etc... et plus tard des chansonniers du caveau, devait si bien résumer l'état d'esprit national. La chanson était, en effet, alors aux Français, ce que le lied est à l'Allemand, un besoin expressif, et c'est avec raison que Jean-Jacques Rousseau écrivait : « De tous les
« peuples de l'Europe, le Français est celui
« dont le naturel est le plus porté à ce
« genre léger de poésie : la galanterie, le goût
« de la table, la vivacité brillante de son
« humeur, tout semble lui en inspi rer le goût
« et, en général, on peut affirmer que l'hu-
« meur chansonnière est un des caractères de
« la nation. Le Français libre de soucis,

« hors du tourbillon des affaires qui l'a en-
« traîné toute la journée, se délasse le soir,
« dans des soupers agréables, de la fatigue et
« des embarras du jour : la chanson est son
« égide contre l'ennui, le vaudeville est son
« arme contre le ridicule, il s'en sert quel-
« quefois comme d'une espèce de soulagement
« des pertes ou des revers qu'il essuie ; il
« chante ses défaites, ses misères et ses maux
« aussi volontiers que ses prospérités et ses
« victoires. Battant ou battu, dans l'abon-
« dance ou dans la disette, heureux ou mal-
« heureux, triste ou gai, il chante toujours et
« l'on dirait que la chanson est l'expression
« naturelle de tous ses sentiments. » — Et
Jean-Jacques Rousseau, lorsqu'il s'exprimait
ainsi n'en disait peut-être pas assez, car
l'ancienne chanson française n'était pas seu-
lement le gai cliquetis des épées et des
verres, plus intelligente que mélodieuse, plus
acerbe qu'elle n'en avait l'air, ce fut le pre-
mier cri de révolte, la vraie note frondeuse
où se résumait la colère et le mécontentement
des foules, et comme le remarque Scribe : « En
« France et sous nos rois, la chanson fut
« longtemps la seule opposition possible ; on

« définissait le gouvernement d'alors : une « monarchie absolue, tempérée par des chansons. » Il en fut quelque peu ainsi jusque vers la fin du XVIII^e siècle. Après la révolution, si les esprits ne s'assagirent pas et si le tempérament ne perdit pas ses droits, le changement des mœurs et le bouleversement des idées, firent vibrer de toute autre façon la lyre populaire ; le mouvement des classes, les lois d'apparente égalité, firent réfléchir, à l'unisson, les grands et les humbles ; ceux qui avaient trop ri et ceux qui avaient trop souffert, se rencontrèrent moralement au même point, à peu près, et la chanson se transforma, s'humanisa, pour devenir vraiment le *chant*, cette forme lyrique dont Chateaubriand a dit avec tant de vérité : « Dans tout pays, le chant naturel de l'homme est triste, lors même qu'il exprime le bonheur. »

En réalité, un pays ne se musicalise d'ailleurs que lorsque son âme se raffine par la douleur, s'il est vrai que les méchants ne chantent pas, il est encore plus exact que les heureux ne font que fredonner. Les musiques réfléchies se doublent donc toujours, quel qu'allègre qu'en soit le rythme ou folâtre

l'apparence, d'un je ne sais quoi de plaintif ou de mystiquement doux, qui en indique la note intérieure et le sentiment latent.

Bien plus que l'histoire politique, et au moins autant que l'histoire sociale, l'histoire de la musique française au XIX^e siècle est une révélation morale et un exposé de nos variations diverses et de notre évolution... Jusqu'à l'aurore du XIX^e siècle, la France vivait d'une sorte de gloire latente, elle avait pour elle son passé superbe et l'extériorité de ses apparences ; la richesse de son territoire, la valeur de ses habitants, son prestige général, suffisaient à affirmer sa prépondérance. — Mais avec le triomphe du droit, s'était également imposée l'idée humanitaire, le principe de justice supérieure et d'unité générale ; le Français qui s'était dit jusque-là : « Je suis le plus grand », comprit alors qu'il fallait surtout dire ici-bas : « je suis le meilleur » ; à la lutte des castes et des races, s'ajouta la lutte des idées, et c'est de sa pensée plus profonde et plus sage, de son cœur plus vibrant et plus humain, de son esprit plus pondéré et plus sur, de son sentiment plus caractérisé et à la fois plus épris de névrose et d'inquié-

tude, que naquit cette école musicale qui devait nous donner, après Méhul et Berlioz, cette pléiade contemporaine qui peut, à juste titre, rivaliser avec l'école allemande moderne et qui l'emporte, en fin de compte, sur bien des écoles étrangères.

Dire que la grande école musicale française n'est à peu près que centenaire, ce n'est d'ailleurs nullement condamner la génération artistique antérieure, c'est simplement constater que l'Opéra-comique, lui-même, dont on a dit d'ailleurs avec raison, qu'il est un des plus beaux fleurons du théâtre national, une des expressions les plus caractérisées du génie français (quoiqu'en fait, il ne soit autre chose que le vaudeville annobli, la comédie à ariettes développée, comme l'opérette future ne devait être que de l'opéra-comique encaillé), ne prit une importance lyrique réelle, qu'il y a environ 125 ans, lorsqu'avec Della Maria, Rodolphe Kreutzer, Berton, Nicolo, Devienne, Tarchi, etc., etc... la musique y prit la part prépondérante.

.
Si nous jetons un coup d'œil rétrospectif sur les cent années écoulées, pour juger des

influences auxquelles semblent avoir obéi nos maîtres et des filiations auxquelles ils semblent se rattacher, nous constaterons que la première partie du XIX^e siècle musical français, fut sous l'influence de Gluck, influence qui fut corrompue par Meyerber et Rossini, ravalant l'idée du drame lyrique, au genre mixte du grand opéra, que le milieu du siècle appartient à Berlioz, en qui se résume toute l'âme lyrique française, cependant que le dilettantisme se sature de *bel canto* italien et tandis qu'Offenbach s'apprête à faire tourbillonner, dans un sabbat échevelé, la cascade des cervelles, s'épilepsiant vers l'abîme. — La troisième partie de 1870 jusqu'à nous, est particulièrement sous l'influence wagnérienne ; on pressent, sans certitude, un éveil nouveau, on cherche la formule définitive du drame, c'est la période de gestation, c'est l'adolescence.

Au cours du siècle qui disparaît, la France a réalisé musicalement la plus difficile partie du problème qui lui était soumis, elle s'est créé, par l'assimilation des principes fertilisateurs de l'école symphonique allemande, par une étude éclectique et médiatrice des

différentes littératures musicales étrangères, par le génie personnel des maîtres dont elle favorisa l'éclosion, une base, un terrain de culture qu'il ne reste qu'à fertiliser.

Le siècle passé nous prouve surtout ce que nous pouvons réaliser ; ce dont nous sommes capables, à cet égard ; c'est la réponse triomphale aux allégations de Rousseau, c'est le tremplin duquel maintenant doit prendre essor la muse d'avenir qui précisera nos efforts et coordonnera nos tendances.

De toutes façons, et à quel point de vue qu'on l'envisage, le XIX^e siècle musical français, apparaît comme une superbe préface d'un livre dont nous effeuillons déjà les premières pages ; c'est ce qu'il convient peut-être de stipuler avant d'en détailler les diverses manifestations et les remarquables exemples.



BERTON

II

Il y a un peu plus de cent ans, Jean-Jacques Rousseau écrivait la phrase célèbre : « Les Français ne peuvent avoir de musique et s'ils en ont jamais une, ce sera tant pis pour eux. » Cette phrase malencontreuse, écrite cependant par un des plus éminents penseurs de la fin du XVIII^e siècle, fut, par une singulière ironie de la destinée, prononcée juste au moment où l'art musical français que Rameau venait d'enrichir de ses découvertes plus encore que de ses œuvres, semblait prendre son essor et aspirer à exister de ses propres moyens.

Quelques années avant la mort de Rousseau, en 1763, était, en effet, né à Givet, celui qui devait donner à la musique française sa première impulsion personnelle, en préciser

le premier le caractère intérieur, en apparaît, en un mot, le véritable initiateur, Méhul.

Il semble que le hasard (cette ironie du destin) ait voulu, au moment même où le philosophe du Contrat social prononçait son arrêt, y répondre par le plus éclatant démenti, car, comme le constate Fétis : « Jamais circonstances ne parurent moins propres à développer un talent naturel, que celles qui accompagnèrent la naissance et les premières années de la vie de cet artiste. »

Méhul était le fils d'un cuisinier qui ne pouvait qu'à grand peine subvenir à son entretien ; de plus, il habitait un pays retiré qui ne lui offrait aucune facilité d'éducation, aucune autre ressource que le hasard des leçons d'un organiste aveugle qui, s'il n'était pas personnellement fort talentueux, eut du moins le bonheur de pouvoir pressentir le génie de son élève et de pouvoir l'encourager à persévérer.

Celui que sa naissance ne semblait destiner qu'à devenir un petit marmiton, devait avoir la gloire de prouver à quel point Rousseau s'était trompé.

Chose singulière, l'histoire de la musique française nous offre, depuis sa régénération par Gluck, deux exemples presque similaires d'éclosion spontanée, tous deux apparaissant à des périodes critiques, à des moments décisifs, où l'art semble chavirer entre des discussions d'école et des querelles de principes. — Ces deux exemples sont Méhul et Berlioz qui sont incontestablement d'ailleurs, nos plus grands musiciens nationaux.

Méhul, c'est l'expression même du génie musical français à son aurore, il a cette jeunesse d'inspiration, ce souffle enflammé des âmes naïves et c'est, dans sa large simplicité, à la fois un pondéré et un enthousiaste, un réfléchi et un instinctif. Cette dualité de sentiments se remarque le mieux lorsque l'on compare les chants patriotiques, qu'il composa durant la révolution et dont la verve ardente a tant d'héroïsme et de fierté, avec son opéra biblique : Joseph, dont l'austère caractère et la sublime inspiration font un chef-d'œuvre expressif et légitiment si bien ce que disait Quatremère de Quincy dans son éloge funèbre : « Méhul sut allier aux richesses d'une diction à la fois pure et natu-

relle, toute l'originalité de la pensée, et toute la grâce de l'exécution.

Psychologiquement, Méhul apparaît essentiellement comme une nature primitive dont l'étude et les contacts extérieurs n'altèrent jamais la sérénité. Amoureux de verdure et de jardinage, il compta toujours comme les plus belles années de sa vie, celles passées à Laval-dieu, alors que pensionnaire des religieux Prémontrés, il travaillait sous la direction de Hanser, le prêtre wurtembergeois, auquel il dut la base de son érudition, et dans tous les orages d'une carrière forcément accidentée, autant par les événements politiques et sociaux, que par les inévitables ennuis du métier de compositeur, il garda la placidité d'un campagnard quelque peu fataliste et sagement résigné. Imbu des traditions de Gluck, dont un hasard le fit l'élève et dont, dans ses principaux ouvrages, il essaya d'appliquer le principe, il faut reconnaître que les circonstances ne le favorisèrent pas ; bien au-dessus du public pour lequel il écrivait, peu encouragé dans une voie sérieuse (puisque Joseph qui, en Allemagne, eut un succès constant, ne s'imposa jamais à Paris), il

semble tenir du prodige que, dans des conditions si peu propices, il ait persévéré à défendre son drapeau et à faire de son mieux contre l'influence italienne renaissante (1).

En résumé, l'art de Méhul a le je ne sais quoi de martial des soldats de la première République ; il est essentiellement simple et naturel d'accent, sa lyre s'émeut sans tomber dans le sentimentalisme dont s'affadiront les romantiques, il a le génie de la mesure et du goût, et même lorsqu'il s'amuse, comme dans l'« Irato » ou dans « Une folie », à manier la bouffonnerie, ses idées d'équilibre et de justesse harmonieuse savent faire prévaloir leurs droits. — Méhul, au seuil du siècle français, c'est beaucoup plus que Rossini à l'horizon italien, le premier embellissant une aurore, le second annonçant le crépuscule d'une école

(1) En 1801, une troupe italienne vint s'installer rue Chantereine. Elle obtint le plus grand succès auprès du public. Pour prouver qu'un musicien français pouvait avoir la même faconde brillante Méhul composa l'« Irato », que par un subterfuge que devait plus tard employer Berioz pour l'« Enfance du Christ », il fit jouer sous un nom d'emprunt.

dont Cherubini devait être le dernier grand représentant (1).

Après la mort de Méhul, se passa musicalement en France, quelque peu ce qui s'y était passé, vers le début du XVII^e siècle pour l'architecture et la sculpture. De même qu'alors, l'importation d'Italie du genre faux et plaqué de la Renaissance, stérilisa la fibre et le sentiment national qui s'étaient si génialement manifestés dans le style ogival et cathédralesque, « au profit d'une école neutre, composite, pompeusement mièvre et sans grandeur », de même vers 1820, le goût public, perverti par une nouvelle invasion de l'art décadent italien, exigea de ses fournisseurs lyriques, des productions, où put se satisfaire sa passion nouvelle des afféteries vocales et des grâces conventionnelles. Ce fut l'époque des fioritures musicales et de la peinture académique où David voulait que l'on peignit les gens, non comme ils apparaissent mais

(1) En imitant Rossini, nos artistes apprirent à donner plus de souplesse à leur pensée et une forme plus élégante ; mais ils apprirent aussi l'art du faux éclat, de la fausse grâce, du clinquant mélodique, en un mot du bavardage musical (*La musique française, Lavoix fils.*)

comme ils devraient être, et où les maëstri d'outre-monts sacrifiaient sentiments, situations et drame, aux attraits de la cavatine et aux artifices de l'expression.

De 1820 à 1870, la musique française n'eut pas, en réalité, d'idéal défini et de caractère déterminé ; l'opéra-italien et l'opéra-comique, dont ce fut l'époque florissante, se partageaient la faveur publique, cependant que l'influence étrangère et l'expression dramatique française cherchaient à concilier leurs exigences respectives dans le grand opéra et que Berlioz, qui sentait toute l'instabilité et tout l'incertain de ce compromis traçait, sans en exprimer précisément la formule, le rôle et le devoir de l'œuvre lyrique moderne. Il faut diviser l'histoire de la musique française, de 1820 à 1870, en trois chapitres, à un moment donné parallèles en importance effective : Le grand opéra. — L'opéra-comique et ses dérivés. — Berlioz.



MÉHUL

III

Le grand opéra fut surtout le résultat des tendances diverses du génie instinctif de Spontini, Rossini, Auber et Meyerbeer, adapté à l'expression lyrique et au goût français dans une certaine imitation du style de Gluck.

Il mêla sans justes proportions, et ce fut sa tare initiale, les conventions du canto italien, aux exigences de la vérité dramatique et aux développements orchestraux nés des nouvelles conquêtes de l'art symphonique ; il réalisa, en un mot, une formule cosmopolite, où l'éclectisme du public français put satisfaire ses différentes aspirations, mais où le compositeur ne pouvait trouver que des moments et des situations, jamais un tout, où se pourrait à l'aise, exprimer son génie.

Si Rossini et Meyerbeer n'étaient jamais

venus en France, peut-être le grand opéra nous serait-il né tout de même, mais certes, dans leurs pays respectifs, ces derniers n'auraient-ils jamais écrit, pas plus Guillaume Tell que les Huguenots ou Robert (Rossini serait probablement resté l'auteur d'opéra-seria, tandis que le talent de Meyerbeer se serait certes développé selon un tout autre idéal et vers de bien plus hautes régions), car ces ouvrages essentiellement sentis, en italien ou en allemand, ont été pensés en français et c'est ce qui justifie quelque peu le titre de nationale que l'on s'acharne à donner à une formule que réalisèrent deux étrangers qui avaient communiqué de nos idées et utilisé certains de nos matériaux.

Lorsque les parisiens dégoûtés des bouffonneries de la musique italienne, se révoltèrent violemment en sifflant *La petite maison* de Spontini (1), (12 mai 1804), non seulement ils rendirent, à ce dernier, un admirable service en lui préparant la glorieuse revanche qu'il

(1) Cette petite maison vient d'être saccagée comme une seconde Troie... La fureur épique me gagne et je m'écrie avec Homère : « Muse chante la colère du public outragé ; colère funeste aux acteurs qui livra

devait prendre avec la Vestale trois ans plus tard (15 déc. 1807), mais ils tracèrent aussi quelque peu la voie où devaient s'engager Rossini et Meyerbeer, dont l'esprit d'à-propos, l'habileté technique et l'intelligent talent surent, si heureusement pour eux, bénéficier des circonstances.

Meyerbeer néanmoins, s'il doit être historiquement rattaché à Rossini, en est moralement profondément éloigné. — Rossini resta toujours un italien, il a beau dans Guillaume Tell avoir réussi une sorte de musique descriptive, il a beau dans certaines pages de cette partition avoir transfiguré son

leurs héros en proie aux huées et aux sifflets, brisa les bancs, fracassa les pupitres : ainsi s'accomplissait l'arrêt du destin, depuis que la discorde avait rompu l'harmonie entre le superbe parterre, roi des théâtres et le divin Elleviou, fils de Polymnie... »

La musique n'a pas répondu à l'attente extraordinaire du public et aux éloges extravagants de certains journaux, quelques morceaux agréables, un trio, un air d'Elleviou, un chœur, annoncent que le jeune compositeur a des moyens, mais il faut qu'il étudie la scène, qu'il apprenne le grand art de donner à la musique l'expression du sujet, de mettre dans un ou vrage de l'unité, du dessin, en un mot l'art de faire dire quelque chose à la musique (Geoffroy, *Journal des Débats*, 14 mai 1804.)

accent et annobli de façon extraordinaire sa verve mélodique, il n'en demeura pas moins ce que les Allemands appellent un « Welsch », dans toute l'acception du mot, qu'il dramatisa ses sanglots avec Arnold, ou qu'il vocalisa avec Rosine ; de plus, ses défauts étaient surtout natifs, comme son farniente et son esprit caustique, et s'il s'abandonna aux faiblesses de son instinct ou aux vulgarités de son tempérament, du moins y eut-il de la *sincérité* jusque dans ses erreurs et dans ses négligences, qualité que ne connut jamais son rival. — Meyerbeer, lui, liarda toujours son génie, il s'efforça constamment de réaliser, non pas quelque chose qui enthousiasmerait une élite, mais quelque chose qui ne déplairait pas au plus grand nombre ; il fut l'homme qui sait bénéficier de tout et de tous, et son but fut de prendre à l'Allemagne, à la France, à l'Italie, ce qu'elles ont d'extérieurement plus séduisants, pour en monopoliser l'attirance et le succès. Il traita l'art lyrique comme un grand financier traite une valeur, en en tirant tout ce qu'elle peut donner, quitte à s'en débarrasser ensuite, et comme la nature l'avait doué de merveilleuses qua-

lités d'intuition, comme il était aussi instruit qu'habile et intelligent, il sut extraordinairement donner, avec l'éclat et le bruit, l'illusion de la vraie puissance et, d'autre part, si bien profiter des livrets que lui combina Scribe qui fut, en matière dramatique, aussi madré qu'il l'était en musique, que plusieurs fois il se dépassa lui-même, comme dans le quatrième acte des Huguenots, le troisième acte de Robert et certains moments du Prophète, où le génie qui semble latent en lui, le soulève et s'échappe de l'étreinte de fer, où il le servilise. Meyerbeer fut peut-être le philosophe que voulait voir en lui Scudo, mais il ne fut jamais le disciple d'une idée ou le croyant d'un dogme, il fut Israélite de caractère cent fois plus que de religion (1) et ne vit dans tout ce qu'il observa, dans tout ce qui l'entourait, que l'avantage qu'il en pouvait tirer.

Dans la pensive et pédante Allemagne de

(1) L'auteur n'emploie nullement le mot Israélite dans le sens insultant, que lui donnent quelques énergomènes. Il n'est appliqué ici que comme qualificatif d'habileté commerciale, signification que lui donne le langage populaire.

1840, dans l'Italie enfiévrée de révolte et d'indépendance, telle qu'elle l'était sous le joug autrichien, il n'aurait pas vécu à son aise, digne confrère d'Offenbach, sa patrie fut pour lui l'endroit où l'on réussit le plus fructueusement, et s'il a trouvé des panégyristes ardents, des élèves intéressés, si, durant cinquante années, il accapara à son profit la scène qui fut jadis la première du monde, il n'en porte pas moins, devant l'avenir, le poids de ses défaillances et ce qu'on a si bien catégorisé de « ses concessions », car si son œuvre laissera des souvenirs et quelques fragments remarquables, son exemple et son caractère ne peuvent être que déplorés et flétris.

Rossini certes, n'était guère non plus une nature d'élite, et les faiblesses de sa plume, justifiaient pleinement le sarcasme de Berlioz écrivant : « Son espérance nous a déçus, sa foi ne soulèvera jamais de montagne, sa charité ne le ruinera pas », mais s'il embourgeoisa son génie et ne sut pour mieux l'humaniser, quelque peu désitalianiser sa lyre, s'il chanta comme un rossignol, sans soucis et sans règle, s'il fut, comme le qualifie Blaze

de Bury « l'enfant prodigue du génie, l'heureux viveur, que les idées venaient trouver en foule », du moins ne calcula-t-il pas ses concessions et ne pécha-t-il surtout que par insouciance. Rossini se banalisa, gâcha les dons les plus merveilleux, Meyerbeer lui, en fit sciemment un mauvais usage. C'est autre chose.

.

Les représentations à l'Opéra du siège de Corinthe (9 octobre 1826), et de Moïse (25 mars 1827) furent les premières étapes du grand opéra dont la *Muette* et *Guillaume Tell* devaient devenir les modèles, et Mély-Janin disait vrai lors que dans la Quotidienne du 28 mars 1827, il rendait compte de la première de Moïse dans les termes suivants : « Cette magnifique représentation fera époque dans les fastes lyriques, non seulement parce qu'on y a entendu des chants jusqu'alors inconnus sur la scène de l'Académie royale de musique, mais encore parce qu'elle a porté le coup fatal à l'ancien système, et consolidé une révolution à laquelle on préludait depuis quelque temps. Le Rubicon est franchi ; en vain, le vieil opéra, avec tout son appareil, est

resté sur l'autre bord. A l'aspect du vainqueur de Pesaro, il a chancelé sur sa base et il est tombé de toute sa hauteur :

« Ha fatto l'ultimo crollo. »

Guillaume Tell fut représenté le 3 août 1829. Avec cette date, s'inaugure la brillante période du Grand Opéra et se présente aussi l'œuvre la plus consciencieuse et la plus sincère qui en soit née.

Incontestablement, Guillaume Tell est un sommet, on peut déplorer que le génie qui le créa ne se manifesta pas selon un principe plus stable et dans des conditions plus réelles, mais prise en elle-même et comme valeur intrinsèque, cette partition, malgré ses longueurs, ses pages banales, malgré tout ce qui en déflore la poésie, est une œuvre magistrale dont les défauts d'ailleurs sont plus inhérents à la formule d'art qu'elle représente qu'au compositeur qui la conçut (1). —

(1) Guillaume Tell, représenté comme il doit, ou plutôt comme il devrait être, me paraît l'idéal du Grand Opéra français. L'apparition de ce vaste et admirable tableau musical est et restera pour le Théâtre Lyrique, le plus grand événement du XIX^e siècle

Rossini ne pouvait dépasser Guillaume Tell, où réellement ses accents furent sublimes, où il sut dépeindre autant que chanter, s'émotionner autant que séduire et où, selon l'heureuse phrase d'Azevedo : il sut montrer qu'il avait reçu du ciel, à un égal degré, le don de l'invention mélodique et celui de l'invention harmonique.

Deux ans après Guillaume Tell, parut Robert le Diable (1831), ouvrage avec lequel commença l'ère meyerbeerienne ; puis, savamment espacés, vinrent les Huguenots en 1836, et Le Prophète en 1849.

L'art de Meyerbeer, essentiellement composite et varié, avec des attirances de tous genres et des concessions à toutes les écoles, à tous les goûts surtout, devait nécessairement s'attirer la faveur du public. — « Plus on est profond dans la pensée, moins on fera d'impression au théâtre », dit d'Artigue (1), et voilà la raison du triomphe de cet art qui

et la date d'une ère nouvelle. Toutes les œuvres qui ont suivi, en découlent si naturellement, qu'on doute que sans lui elles aient pu être connues.

(A. Montoz, Rossini et son Guillaume Tell.)

(1) De la guerre des dilettanti. Paris 1829.

sut amalgamer toutes les attractions, tous les attraits, du drame, de la musique et de la poésie, en en superficialisant le plus possible l'ensemble. Dans la plupart de ses opéras, Meyerbeer ressemble à ces auteurs modernes qui battent monnaie des scandales récents, il eut toujours l'habileté d'exciter la curiosité ou la passion du public, soit par l'artifice de la mise en scène, l'imprévu du décor, la personnalité des interprètes, ou l'apparat accessoire ; cent questions diverses s'attelaient toujours à la représentation de ses œuvres, rien n'était épargné, pour tenir l'opinion en haleine ; il jouait en virtuose admirable de tout ce qui, moralement ou matériellement, pouvait lui attirer le bruit et le succès.

Les sujets qu'il traite, il les exploite plutôt qu'il les expose, il cherche tout ce qui impressionnera fortement, il veut des drames d'Ambigu, faits de paroxysmes de toutes sortes, de violences d'oppositions et, à tout cela, il greffera une musique qui sera le pot-pourri des styles ; il nous présentera, par exemple, dans les Huguenots, une pièce en cinq actes, dont le premier et le troisième plairont aux amateurs de tableaux scéniques,

largement brossés ; dont le deuxième, comme en général tous les seconds actes des grands opéras de Meyerbeer, creux et sans vie, s'alanguit de variations vocales et d'italianismes de troisième ordre, dont le quatrième, enfin, à côté d'admirables accents, dévoile cependant le souci constant de l'effet à tout prix et le désir perpétuel d'étonner, qui le poursuit sans cesse.

Ah ! que Schumann disait vrai, lorsque le lendemain de la première représentation de cet ouvrage à Leipzig, il écrivait : « Tout y est facture, apparence et hypocrisie », et qu'il prouvait sa connaissance du caractère de Meyerbeer en concluant plus loin : « Le principe le plus élevé de Meyerbeer est d'étourdir ou de flatter... etc. (1). »

Après Robert, et avant les Huguenots, parut la Juive de Fromental Halévy qui, israélite comme Meyerbeer, fut cependant bien loin de lui ressembler moralement. La Juive (23 février 1835), sans avoir l'envergure de Guillaume Tell et sans s'imposer bruta-

(1) *Gesammelte Schriften ueber Musik und Musiker.*
R. Schumann.

lement comme les conceptions meyerbeer-riennes, fut une œuvre d'à peu près similaire valeur et à laquelle même, ainsi que le constate Clément, Meyerbeer emprunta quelques effets d'instrumentation.

Halévy, ainsi qu'Auber, fut d'ailleurs beaucoup plus un musicien d'opéra-comique, et ils se ressemblent en ce sens que chacun d'eux ne réussit réellement qu'une fois à l'Opéra, le premier avec la Muette, l'autre avec la Juive et que tous leurs succès postérieurs furent conquis sur la deuxième scène lyrique. Certes, Halévy donna après la Juive, Guido et Ginevra (9 mars 1838), la Reine de Chypre (22 décembre 1841), Charles VI, (15 mars 1843), etc. ; mais aucune de ces partitions, malgré l'intérêt qui s'attache à chacune d'elles, notamment à la Reine de Chypre, dont Fétis vante surtout le deuxième acte, et à Charles VI qui contient de belles pages mélodiques, n'est comparable à la Juive qui résume l'effort d'Halévy sur le terrain du grand opéra, et n'égale la verve de l'Eclair ou des Mousquetaires de la Reine.

En réalité, d'ailleurs, une fois Spontini et Rossini maîtres de la première scène pari-

sienne où, après le triomphe de Meyerbeer, ne devaient, à côté des productions de Halévy, Donizetti et finalement Verdi, guère s'imposer que des ballets ; la verve musicale française se concentra, en attendant que Berlioz en révéla les éclats insoupçonnés, dans les œuvres de demi caractère dont l'opéra-comique avec Boiëldieu, Auber, et plus tard Hérold, Maillart, Grisar, Adam, etc., qui, dans leur genre, n'ont pas trouvé d'égaux, dota le répertoire lyrique universel. On peut, en effet, et il faut même à certains points de vue voir en l'opéra-comique selon sa vieille formule aujourd'hui perdue (car il s'éleva au drame ou déchut à l'opérette), un genre secondaire, une formule expressive incomplète, par le fait même qu'il n'est pas assez littéraire pour être de la comédie, et qu'il est d'un lyrisme trop écourté, pour permettre à la musique de s'y développer à son aise et en *toute conscience*, ce qui lui imprime un cachet intermédiaire, toujours saillant ; mais cela néanmoins n'empêche pas que l'opéra-comique a longtemps, et peut-être d'une manière indélébile, caractérisé un des côtés de l'esprit, du tempérament et du cœur français, et il est

certain que si nous arrivons à pouvoir symphoniser la musique et approfondir le drame au même degré que Boiëldieu, Auber et Hérold, surent illustrer le dialogue et, en général intéresser, charmer et plaire, si notre moderne musique arrive à posséder autant de puissance que la leur eut d'amabilité, d'esprit et d'attraits, nous aurons même dépassé le but que peut aujourd'hui se proposer notre ambition.

La note réelle de l'opéra-comique fut donnée par Monsigny et surtout par Grétry, qui imprimèrent une forme consistante aux piécettes écrites à l'imitation des intermèdes italiens, dont les « Troqueurs » de Dauvergne (1753) avait été un des premiers exemples qu'élargirent successivement Duni, Philidor, Dalayrac, etc., etc.

C'est avec Méhul et Boiëldieu que l'Opéra-comique français réalisa les œuvres les plus sincères et les plus vivantes, c'est avec Auber que naquirent celles dont l'apparence fut la plus brillante, celles aussi où l'instinct, la vivacité et les goûts français ressortent le plus spirituellement.

Deux partitions caractérisent le génie

musical français (et purement français), de 1800 à 1830 : Joseph et la Dame blanche. Avec ces deux ouvrages, nous nous trouvons devant l'expression même de l'âme musicale française (1), toute neuve et toute spontanée, comme frémissante encore des hymnes enflammés de 1789, dont se berça son émancipation.

Il y a dans Joseph, à côté de la facture forcément gluckiste, un je ne sais quoi de grandement et de noblement français ; je ne crois pas d'ailleurs que dans tout le catalogue des opéras de notre répertoire, se retrouvent plus de deux ou trois partitions d'une aussi haute noblesse, d'un aussi sincère accent, d'une aussi sévère beauté. De quel majestueux lyrisme ne déborde pas l'air « Vainement Pharaon », avec son admirable passage « Si vous pouviez vous repentir », où vibre quelque chose qui est plus que du cœur, où pleure une plainte plus noble qu'un sanglot ; de quelle candeur ne rayonne pas le chant : « A peine au sortir de l'enfance »

(1) La première représentation de Joseph eut lieu le 17 février 1807, et celle de la Dame Blanche le 10 décembre 1825, à l'Opéra-comique.

et la prière des Hébreux, et la scène de la malédiction paternelle, ne sont-ce pas des pages de tout premier ordre, et cela par la seule puissance de l'accent et de la vérité émotionnelle, sans adjuvant extérieur, sans recherches d'effets... tout simplement.

Boiëldieu, s'il est moins profond et moins grandiose que Méhul, a néanmoins, lui aussi, quelque chose d'inappréciable, c'est l'instinct du sentiment populaire, c'est le je ne sais quoi de touchant et de tendre qu'il y a dans les légendes provinciales, dans les souvenirs et les récits de la famille et du chaume ; ce parfum du terroir, cette représentation des êtres et des choses, dans leur primitive émotion et dans leur naïve simplicité, Boiëldieu excelle à nous les donner, à en faire revivre l'expression dans les cœurs ; il semble, avant tout, être le musicien des humbles et des petits, le poète des fleurs des champs, et c'est pourquoi la Dame Blanche est une des jolies choses du lyrisme français (1), et c'est

(1) La Dame Blanche est peut-être une œuvre unique, exceptionnelle dans le monde, pour l'enthousiasme qu'elle a soulevé partout, pour les sympathies qu'elle s'est attiré dans toutes les écoles, enfin pour l'univer-



BOIELDIEU

pourquoi les mélodies, si attachantes qu'on les croirait prises dans un recueil de vieilles chansons locales, (souvenez-vous des couplets de dame Marguerite) qui émaillent son œuvre, parleront toujours si franchement et si directement aux âmes simples et aux cœurs sincères. La Dame Blanche, quels que soient les sommets qu'escaladeront nos maîtres, restera toujours un des beaux résultats de nos efforts, et quoique ayant depuis longtemps dépassé sa millième, quoique représentant officiellement un genre aujourd'hui condamné, il sied de la placer aux côtés de Carmen et de Manon, réalisant ainsi un trio caractérisant, à la fois, trois phases de notre histoire et trois côtés de notre tempérament. — Tous les ouvrages de Boiëldieu, d'ailleurs : Jean de Paris (1), les Voitures versées, Ma

salité et la continuité d'un succès qui s'est affirmé dans tous les pays et qui, aux lieux de sa naissance, s'est traduit, en l'espace d'un demi-siècle, par plus de treize cents représentations (A. Pougin, Boiëldieu.)

(1) Jean de Paris, un opéra de maître, deux actes, deux décors, deux heures de durée ; tout admirablement compris. Jean de Paris, Figaro, le Barbier, les trois premiers opéras-comique du monde et ne reflétant que les nationalités de leurs compositeurs. L'instru-

tante Aurore, les Deux Nuits, le Petit Chaperon rouge, le Calife de Bagdad, etc., etc... quel que soit le rang qui leur revient, quelle que soit leur valeur relative, attirent par cette intimité, cette franchise, cette loyauté d'accent qui leur donne un charme et une couleur exceptionnelles, où se reconnaîtra toujours l'âme populaire.

Boiëldieu aura relativement joué en France le rôle de Haydn en Autriche, peut-être pas au point de vue influence, et certes pas au titre de chef d'école, mais en tant que représentant de la fibre instinctive nationale, que le premier révéla si délicatement dans certains de ses quatuors, que l'autre exprima si naïvement dans ses accents mélodiques.

L'influence que Rossini put opérer sur Boiëldieu, fut heureusement purement matérielle, certes ce dernier s'intéressa à la faconde bouffonne et à la verve étonnante du maestro italien, mais il n'en goûta que l'éclat et la variété, et Gustave Héquet qui voudrait que

mentation (que j'observe maintenant essentiellement) est partout d'un maître.

Schumann, Gesammelte Schriften ueber Musik und Musiker.

l'école française se ruat presque entière à la suite du courant Rossini, exagère fortement en disant que Boiëldieu « ajusta seulement à sa taille l'étoffe magnifique qui lui arrivait d'Italie. » Arthur Pougin le constate avec beaucoup de justice en disant que, bien avant la venue du réformateur italien, l'auteur de la Fête au village voisin, avait déployé toutes les qualités d'une instrumentation riche, variée, brillante et colorée et que, d'autre part, si la Dame Blanche présentait un défaut, ce serait précisément la monotonie, caractère peu rossinien. — La vérité est que Boiëldieu, tout en mettant à profit les éléments nouveaux qui purent l'intéresser, resta essentiellement un musicien instinctif et un musicien populaire, avec la plupart des qualités et défauts de la nature provinciale française, dont il a été la voix et dont il nous donna la note la plus réelle.

Si la mélodie de Boiëldieu fut profondément instinctive, s'il se reflète en son art comme une expression de la vieille France, comme quelque chose de notre race, l'œuvre d'Auber doit, au contraire, nous être présentée comme la quintessence de nos qualités extérieures,

car il fut le représentant de la verve, de l'esprit, du baïgout parisien, dont il avait tous les avantages, toutes les séductions, avec toutes les faiblesses et toutes les insouciances. Nous avons été extraordinairement injuste pour Auber; en le condamnant en bloc, comme on le fait aujourd'hui, c'est une partie de nous-mêmes que nous répudions, car il n'est pas seulement le musicien d'opéra-comique, l'improvisateur fécond qui faisaient des mélodies comme d'autres font des bons mots; il est notre caractère, s'il n'est pas toute notre pensée, il est notre esprit, nos mœurs, nos apparences, s'il n'est pas notre cœur et s'il n'est pas notre âme.

« La musique de M. Auber veut être entendue comme veulent être vues les femmes de 30 ans, le soir à la clarté des lustres et des bougies. Je ne sais pas ce qu'en déshabillé du matin une semblable partition peut valoir, mais après-dîner quand l'actrice est jolie et la pièce amusante, on aurait mauvaise grâce à faire le difficile. »

Ainsi s'exprime Blaze de Bury, au sujet de l'œuvre d'Auber et, en principe, il n'a que trop raison; mais pour légère et futile que soit sa

muse, il ne faut pas oublier qu'elle reflète toutes les petites jolieses, toutes les coquetteries et tous les mignards péchés de la « Parisienne » et, qu'en musique, les Français surent surtout rire, jamais ou rarement philosopher. — Aux yeux de l'étranger, de l'Allemagne surtout, Auber passe pour le plus français des musiciens français et c'est, en réalité, comme tel que nous le devons considérer, il y en eût de plus profonds, de bien supérieurs à tous égards, aucun ne réalisa aussi bien cette note gaillarde, où s'allie le baiser de Manon au rictus de Voltaire, dans un à-propos galant.

Peut-être, en effet, Auber fut-il quelque peu « le vieux marcheur » musical qui, octogénaire, se permettait encore avec la muse des amourettes d'adolescent, mais ne serait-il pas par là plus encore des nôtres et, par cela même, le musicien des belles épaules, des diamants, des flirts au champagne, des éclats de rire et de l'oubli... le musicien de Paris.

Cet homme-là fit la Muette (1), il est vrai —

(1) La musique de M. Auber renferme de très belles choses : en travaillant pour notre grande scène lyrique, ce compositeur a pu s'élever à des effets qu'il ne lui avait pas été permis de tenter sur d'autres

il y a quelquefois du héros dans le blagueur boulevardier — œuvre d'un musicien chantard comme dit à peu près Schumann, œuvre dont la grande qualité est surtout d'être riche en motifs, en oppositions et contrastes de toutes sortes, partition dont le mérite est d'être facilement et diligemment écrite.

Dans son remarquable travail sur « la psychologie dans l'opéra français », M. Lionel Dauriac a porté sur Auber le plus équitable et le plus *sain* jugement qui ait jamais été fait sur ce compositeur.

Analysant *la Muette*, il en sacrifie les *intentions dramatiques* aux réalisations musicales dont certaines, dit-il, sont de premier ordre et qu'un véritable maître n'eut pas dédaigné de signer, concluant — pour caractériser le talent d'Auber et lui assigner sa vraie place dans l'histoire de l'art — qu'en lui l'écrivain est infiniment supérieur à l'au-

théâtres. Il a souvent réussi, il y a des morceaux de maître dont on a applaudi la facture et dont le résultat a produit la sensation la plus vive et la plus agréable. M. Auber mérite qu'on lui pardonne de s'être montré savant.

(XXX. *Le Journal des Débats*, 2 mars 1828.)

teur dramatique et qu'en lui le musicien surpasse et presque infiniment le compositeur d'opéras. Comme le constate Henri Lavoix (1), « il ne faut demander à Auber ni le profond sentiment dramatique, ni les poétiques élans, ni les puissants effets, ni la douce sensibilité, ni la tendresse, ni surtout la passion. De l'esprit dans la mélodie, de l'esprit dans le style général, de l'esprit dans l'harmonie qui est ingénieuse et distinguée, de l'esprit dans l'orchestre, malgré plus de brio que d'éclat, plus de son que de sonorité, de l'esprit dans les rythmes, bien qu'ils soient quelquefois vulgaires, de l'esprit surtout dans la disposition des scènes, de l'esprit toujours et partout, même lorsqu'il faudrait du cœur, voilà le caractère dominant de son talent », mais cet esprit dont on semble presque lui reprocher le monopole, n'est-ce pas, en réalité, de l'à-propos mélodique, de la richesse expressive, et M. Dauriac ne résuma-t-il pas le génie d'Auber en disant qu'il n'est pas de musicien supérieur, peut-être même pas d'égal à lui pour *la facilité de*

(1) *Histoire de la musique française.*

faire jaillir les thèmes les uns des autres et par cette qualité, ou du moins par le degré jusqu'où il la porte, Auber reste unique et non seulement dans l'histoire de la musique française, mais encore dans l'histoire de l'art musical (1). Feuillotez la trentaine de partitions qu'il nous laissa, tout n'y est pas également intéressant certes et tout y est presque superficiel, à l'analyse et à la réflexion ; mais tout y est intelligent, pimpant, allègre et sémillant, c'est de la santé frivole, de la gaieté facile oui, mais il s'y mire toute une génération, toute une époque qui, si elle ne s'attardait pas aux contemplations rêveuses ou aux réflexions positives, avait la grâce du geste et l'éloquence des paroles. C'est un *beau parleur* musical qu'Auber, et devant les excessives critiques dont on l'accable maintenant, il me revient à l'esprit ce que dans une discussion à son sujet, me disait l'éminent musicien Alfred Apel, à Brunswick : « C'est un tableau de vos mœurs, c'est une page de votre vie, c'est une expression

(1) La psychologie dans l'opéra français. F. Alcan, Paris.

de la France qu'il présenta et vous le reniez... »

Camille Bellaigue, qui pourtant a pour l'opéra-comique et pour certaines musiques intermédiaires, des indulgences apostoliques, juge Auber avec une sévérité cruelle, il ne lui accorde pas même le don de la gaieté, et dit ironiquement : « Auber-Scribe, Scribe-Auber, un seul dieu en deux personnes.....

.. Il a écrit, pour les pièces de Scribe, la musique qui leur convenait le mieux, mais aux pièces de Scribe, il ne fallait peut-être pas de musique du tout. Je sais bien que ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. A ce mot de Beaumarchais, Auber n'a que trop donné raison .. (1) » Le maître-critique me semble s'être franchement trompé ; la muse d'Auber n'est peut-être pas en effet très respectable « et il existe au pays de France de meilleurs crus, de plus grands paysages et de plus belles amours », mais peut-être cette piquette légère, ce parfum de grisette vaut-il bien mieux que la fausse onction, la piété de sacristie, le mysti-

(1) Portraits et silhouettes de musiciens.

cisme mondain, dont Charles Gounod agré-
menta les œuvres, dont Camille Bellaigue
s'est fait le prophète et le défenseur : Auber,
cher maître, n'est peut-être que l'extériorité
de la France, mais combien ne serait-il pas
césastreux que Gounod en fut l'âme (1).

(1) Auber... Il est de mode aujourd'hui de le criti-
quer, de le diminuer, il semble qu'on voudrait lui faire
payer, après sa mort, la gloire qu'il a connue de son
vivant. Mais si nous avons à défendre sa mémoire
contre l'ignorance ou l'envie, nous invoquerions pour
seul témoignage, l'opinion d'un homme qui vivait en
cette année 1840, à Paris, inconnu, besogneux, dont
l'idéal, à coup sûr, était bien différent, qui ne pouvait
s'intéresser à cette forme d'art, qu'en amateur, en
curieux, en philosophe, et dont le jugement sur ce
point n'a pas varié, au début comme à la fin de sa
vie : Richard Wagner ! On sait quelle admiration il
professait pour la Muette de Portici, tout en recon-
naissant que l'opéra n'était pas le vrai domaine d'Au-
ber ; mais sur le terrain de l'opéra-comique, il le pro-
clamait presque sans rival. C'est lui qui dans la
Revue et Gazette musicale de Paris, écrivait : « Sa
musique, tout à la fois élégante et populaire, facile et
précise, gracieuse et hardie, se laissant aller avec un
sans-façon merveilleux à son caprice, avait toutes les
qualités nécessaires pour s'emparer du goût du public
et le dominer. Il s'empara de la chanson avec une
vivacité spirituelle, en multiplia les rythmes à l'infini,
et sut donner aux morceaux d'ensemble, un entrain,
une fraîcheur caractéristiques à peu près inconnus
avant lui ». Cet article remonte au 27 février 1842,
plus tard, malgré les divergences de système, malgré



HEROLD

IV

C'est principalement avec Hérold (1791-1833) que s'exprima le romantisme musical français, qui vit le plein épanouissement de l'opéra-comique français. Hérold peut sous certains aspects, être considéré comme continuateur de Boïeldieu, dont il avait le sentimentalisme et la tendance, sans en posséder, il est vrai, la franchise et la simplicité. La musique d'Hérold gracieuse, vive, émouvante, tient quelque chose comme le milieu entre la manière de Boïeldieu et celle d'Halévy dans ses œuvres de demi-caractère; à

les événements, malgré les haines peut-être, il pensait encore ainsi. Pour s'en convaincre, il suffit de se reporter aux *souvenirs* qu'il a consacrés à Auber, dans la *Musikalischer Wochenblatt*, à la date du 31 octobre 1878.

(*Histoire de l'Opéra-comique*. A. Soubies et Ch. Malherbe).

côté des motifs élégants dont débordent par exemple, ses partitions de Marie, du Pré-aux-clerks et de Zampa, il sacrifie quelquefois un peu pompeusement au « grand air » mais d'autre part son orchestration souple, touffue et variée, sa richesse inventive, son goût, en font — quoique peut-être il eût dans le grand opéra réalisé davantage — un des maîtres principaux de l'art lyrique national et obligent à réunir ainsi les trois noms essentiels de l'opéra-comique français :

Boiëldieu, Auber, Hérold.

C'est avec Hérold en effet, que le genre atteint son apogée et presque sa limite, et s'il est loin d'en être le dernier représentant, il en est un des derniers héros, un des derniers militants de la période heureuse, car après Halévy, apparaîtront les Grisar, les Adolphe Adam qui mèneront insensiblement l'opéra-comique vers l'opérette, tandis que Gounod, Félicien David, Ambroise Thomas etc., etc... le conduiront inconsciemment vers le drame, quitte à réagir eux-mêmes dans une lointaine suite, contre leurs premières et instinctives tendances.

« C'est de la France allemande qu'Hérold est originaire » a dit Xavier Aubryet (1). Cette boutade n'est peut-être exacte, qu'en tant qu'avec Hérold, se devine une sorte d'involontaire réaction inavouée peut-être, des flonfons et des gargouillades italiennes, qu'Ambroise Thomas ridiculisa, si aimablement dans le *Caïd* (1849) comme l'avait d'ailleurs déjà fait Halévy dans le « *Dilettante d'Avignon* » (1829) et si c'est un « amour de cœur » (X. Aubryet) que ressentit Hérold, pour l'idéal allemand, après l'étude du *Freyschutz*, il n'en est pas moins vrai que ce fut Boiëldieu le vrai Weber français, ce qui n'empêche en rien, *Marie*, le *Pré-aux-clercs*, *Zampa*, le *Muletier*, etc., etc., d'être des œuvres ravissantes, légitimant le principe de travail, de leur auteur, qui disait : « Tâcher de prendre, un juste milieu, entre la musique vague de Sacchini et la vigueur de Gluck, penser

(1) Il est à remarquer ici que, ni *Le Pré-aux-clercs* (*Der Zweikampf*) ni *Zampa* n'ont réussi à se maintenir sur aucun théâtre d'Allemagne, tandis que la plupart des œuvres d'Auber y font partie du répertoire courant.

souvent à Mozart, à ses beaux airs de mouvement » (1).

Après la mort d'Hérold, s'imposa à côté d'Auber et d'Halévy désormais dieux lares de l'opéra-comique, Adolphe Adam, par un talent facile et amusant, dont le *Chalet* (1834) et le *Postillon de Lonjumeau* (1836) sont les meilleurs échantillons. Adam, fut somme toute, le créateur de ce qui devait devenir l'opérette, et sans le vouloir donc, un des grands artisans de la ruine de l'opéra-comique; dès 1830 déjà commencèrent d'ailleurs les attaques contre cette forme lyrique; en 1832 un chroniqueur du *Figaro*, n'écrivait-il pas: « Il n'y a pas de pays, où le préjugé se détrône plus difficilement qu'en France. L'opéra-comique, est un genre éminemment national; voilà une des idées les plus invétérées, une des plaisanteries, qui se perpétuent, le plus volontiers » cependant qu'un peu plus tard, Théophile Gautier, renchérissait ainsi: « Nous n'avons aucune tendresse, à l'endroit de l'Opéra-comique, genre bâtard et mesquin, mélange

(1) Cité par Jouvin dans sa biographie d'Hérold (Heugel, 1868).

de deux moyens d'expression incompatibles, où les acteurs jouent mal, sous prétexte, qu'ils sont chanteurs, et chantent faux, sous prétexte qu'ils sont comédiens. »

Adolphe Adam fut un improvisateur habile, un musicien intelligent, mais un hâtif aux idées décousues. Il compte, à son actif, une cinquantaine de partitions, toutes au moins amusantes, mais son souvenir, ne s'étaye sur aucune œuvre vécue ou réfléchie, il fredonna sa musique, il ne la sentit pas (il paraît n'en pas avoir eu le temps) et comme le dit si justement Camille Bellaigue « il sembla fuir l'émotion. » Et cependant Adolphe Adam, était un triste. « Il ne se dissimulait pas, que les succès mêmes, qu'il obtenait au théâtre, n'étaient qu'éphémères, parce qu'improvisés à l'aide d'expérience, plutôt qu'inspirés, il leur manquait la distinction, la nouveauté des idées, et parce qu'ils ne rachetaient pas l'absence de l'imagination, par les qualités du style et de la facture. Il sentait bien que quelques bons morceaux, produits, de loin en loin, et devenus plus rares, à mesure qu'il avançait dans la carrière, n'étaient pas assez, pour la renommée du musicien, qui avait écrit cin-

quante-trois ouvrages dramatiques et une multitude d'autres productions, avant l'âge de cinquante-trois ans (1). »

Ce reproche pourrait en général, d'ailleurs, un peu s'étendre, sur la plupart des musiciens d'opéra-comique, que leur genre même de travail, condamnait, à l'observation de certaines formes, de certaines habitudes, incompatibles avec le souci du sentiment pur et de la sincérité musicales. Dans toute œuvre de théâtre, il y a un côté métier, forcément banal et terre à terre.

La création la plus intéressante d'Adolphe Adam fut certainement celle du Théâtre-lyrique (1847) qu'il ne put malheureusement soutenir et où il engloutit toute sa fortune, mais qui devait renaître en 1851 et rester pendant 18 ans le plus redoutable concurrent de l'opéra-comique. C'est au Théâtre-lyrique que furent représentés pour la première fois : *La Perle du Brésil* (Félicien David); *Si j'étais Roi* (Adam 1858); *Les Dragons de Villars* (Maillart 1865); *Le Médecin malgré lui* (Gounod 1858); *Faust* (Gounod 1859); *Philémon*

(1) Fétis. Biographie universelle des Musiciens.

et Baucis (Gounod 1860); La Statue (Reyer 1861); Les Pêcheurs de perles (Bizet 1863); *Les Troyens* (Berlioz 1863); Mireille (Gounod 1864); *Roméo et Juliette* (Gounod 1867); La Jolie fille de Perth (Bizet 1867); sans compter les reprises triomphales de Richard Cœur de Lion (Grétry); du Tableau parlant (Grétry); de Joseph (Méhul); d'Orphée (Gluck), etc., etc... c'est en résumé au théâtre-lyrique, que se gagna la partie de la musique française indépendante, avec les créations des œuvres de Gounod, Bizet, Reyer, Berlioz, qui devaient plus ou moins devenir les maîtres de la nouvelle école. Lorsqu'en 1840 l'opéra-comique eut enfin avec la nouvelle salle Favart un domicile officiel et définitif, la musique française, marchait à grands pas, vers une révolution complète, tandis que les compositeurs lyriques s'apprêtaient à se séparer en deux groupes, l'un s'orientant vers le drame et confondant entre eux, les manières du grand-opéra et celles de l'opéra-comique, pour en réaliser une formule supérieure, l'autre s'abandonnant à la facile gaieté, aux flonflons et refrains qui après s'être autorisés des noms d'Ad. Adam, Victor Massé, Duprato, etc.,

etc... devaient être ceux d'Offenbach, d'Hervé et de Charles Lecocq.. De 1840 à 1848, il ne se passa à la salle Favart, à part la première audition de la *Damnation de Faust* le 6 décembre 1846, événement qui n'intéressa presque personne, rien de bien saillant. On vécut surtout de reprises, et seuls Auber avec les *Diamants de la Couronne*, *Le Guitarrero* (dont la partition fut réduite pour piano par Richard Wagner qui en fit d'ailleurs divers arrangements,) la *Part du diable*, la *Sirène*, *Haydée*; Halévy avec les *Mousquetaires de la Reine* et le *Val d'Andorre*, c'est-à-dire les fournisseurs habituels et patentés de la maison, connurent de réels succès.

Ce fut pour l'opéra-comique, la période calme, l'heure silencieuse, qui précède le crépuscule.



BERLIOZ

V

BERLIOZ

Né en 1803 (le 11 décembre) à la Côte Saint-André (Isère) dans une famille, dont l'art était le moindre des soucis, au milieu d'une population dont l'innocence en matière musicale, ne pouvait guère être plus complète, le génie de Berlioz est vraiment extraordinaire, presque inexplicable et semble tenir de la fatalité. Son œuvre et sa vie, ont d'ailleurs d'un bout à l'autre, quelque chose de surprenant, l'Allemagne et l'Italie, eurent des musiciens plus considérables, elles n'en eurent pas de plus original et peut-être de plus poignant ; il est unique en son genre, comme Chopin l'est dans une autre manière et dans un autre ordre d'idées, il est l'artiste d'exception, dont la venue n'était ni annoncée, ni préparée et dont l'action pourtant devait entièrement modifier et renouveler l'art dont

il apparaît un des plus superbes représentants.

De même que Méhul, Berlioz naquit dans un coin ignoré de province, de même et cent fois plus que lui, il eut à lutter, contre les circonstances et la routine des préjugés établis ; rien d'ailleurs, ne les faisait prévoir, ni l'un ni l'autre. et il est impossible d'expliquer artistiquement leur ascendance atavique, de déterminer leur hérédité, leur filiation musicale, comme par exemple chez Beethoven ou chez Richard Wagner, qui apparurent presque à la même heure qu'eux et qui étaient le résultat d'efforts et d'aspirations, antérieurs et successifs. De Mozart à Haydn et de Haydn à Beethoven, la voie semble en effet tracée, ils se suivent non seulement chronologiquement, mais aussi spirituellement, et le second semble réaliser, ce qu'a vaguement conçu le premier ; il en est de même de Weber à Schumann, et de Schumann à Richard Wagner ; ce sont les anneaux plus ou moins puissants d'une même chaîne idéale ; les uns préparent, les autres exécutent, tous s'attendent et se complètent. Il en est tout autrement, en ce qui concerne Méhul et Berlioz. L'on ne voit pas en effet de

père direct à ces deux grands inspirés, ils semblent venir de quelque chose, plutôt que de quelqu'un, car si de Dalayrac à Ambroise Thomas, le fil semble ininterrompu, si l'opéra-comique a lentement évolué depuis les bouffons de la foire Saint-Laurent, depuis Le Sage, Fuzelier, Dorneval, Piron ses premiers fournisseurs, jusqu'à ce qu'il sombrât dans la grande opérette ; le drame lyrique et la symphonie française eux, naquirent et se développèrent par soubresauts, par périodes et presque par accidents. — Si la note spirituelle du tempérament français et si l'instinct populaire surent le mieux s'exprimer dans l'opéra-comique français, on peut affirmer que ce fut avec Berlioz que pour la première fois, la grande âme française, s'imprégna réellement de musique. — Berlioz fut le continuateur, le réalisateur de ce que Méhul avait commencé dans Joseph ; il eut surtout deux des qualités essentielles, qui devront toujours caractériser le musicien français, un esprit profondément littéraire, une imagination particulièrement vive et une faconde lyrique, essentiellement passionnelle et enthousiaste ; de l'esprit, de l'imagination et de

la verve sentimentale et spirituelle, voilà au fond la synthèse de l'organisme moral français. Le hasard en avait réuni les trois maxima chez Berlioz, avec la fébrilité nerveuse des tempéraments latins ; cet ensemble nous obtint le modèle du grand artiste français. — Si l'art musical, fut longtemps en France, peu prisé dans les hautes sphères savantes, c'est que précisément jusqu'à une époque, qui n'est pas encore si lointaine, cet art apparaissait en bloc, malgré ses amabilités et ses mignardises, comme superficiel et seulement divertissant. Le jour, où naquirent, à notre école, des maîtres profonds, dont l'art n'était pas seulement, la voix d'une émotion fugitive mais aussi, le résultat d'une pensée féconde et d'un labeur cérébral raisonné, se turent ces préventions et l'art musical trouva alors au contraire, de nouveaux adjuvants et de sérieux appuis. — C'est à Berlioz surtout, qu'est due cette réaction, c'est de lui en réalité, que s'inspira cette phalange d'élite, qui de 1850 à 1880 environ, s'évertua à opposer aux babillages pleurnichards, des maestri d'outre-monts, aux œuvres conventionnelles, du répertoire de l'opéra, un art vraiment

humain, vraiment ému et vraiment universel ; Berlioz d'ailleurs, s'il a l'esprit, le cœur et le caractère profondément et essentiellement français, a l'âme trop sublime, pour qu'elle ne s'élève pas, au-dessus des classifications, de l'égoïsme des nationalités ; et c'est pour cela, qu'il se reflète en lui, non seulement, l'image morale et matérielle du pays et des hommes dont il est issu, mais aussi l'expression de l'humanité entière, qui vibre en lui-même, et dont il tressaille des douleurs et des aspirations.

Fait d'extrêmes et souvent même de contradictions, il allie en lui, tout l'enthousiasme d'un insurgé, d'un chef de bataille, et toute la tristesse d'un philosophe, toute l'amertume d'un méconnu ; il revit pour ainsi dire, tout le rêve du Dante et chasseur de chimères, s'endort ivre de félicités célestes, pour se réveiller désespéré, dans l'enfer des désillusions ; de tout son être s'exhale, un je ne sais quoi, de fantastique, de shakespearien (Schakespeare n'était-il pas son dieu et ne lui adressait-il pas, des prières, comme à sa divinité tutélaire) il déborde de sarcasmes, d'ironie et d'aigreur et apparaît à côté pourtant,

comme sensible et affectueux, c'est un grand amoureux, qui a beaucoup haï, c'est un idéaliste qui regarda la vision de trop près, un croyant que la foi, en sa froideur lapidaire, ne put que décevoir. — L'œuvre de Berlioz, vaut peut-être moins que les idées et les principes du maître, elle présente des défaillances d'exécution et semble en certains endroits comme inachevée mais le génie s'y exprime presque constamment, mais la sincérité, l'émotion, y sont continuelles, et si l'œuvre défaille, devant le rêveur, les réalisations n'en sont pas moins moralement admirables et le but réellement atteint. Il ne faut pas d'ailleurs l'analyser, comme les autres musiciens divers, et l'on ne doit le comparer à personne, il admira Gluck, il adora Beethoven et vibra de tous ceux qui furent réels et intenses, mais en réalité n'en suivit directement aucun. Son âme musicale, symphonisait ce que son esprit essentiellement littéraire imaginait et créait; il ne fut pas immense comme Beethoven, il ne fut pas complet comme Richard Wagner, et il fut cependant quelque chose des deux, tout en étant absolument lui-même; il fit le même rêve que Wa-

gner, (peut-être même avant ce dernier), il n'en eut pas les moyens d'exécution... Dramaturge exceptionnel (son modèle fut Gluck) musicien descriptif merveilleux (Weber l'impressionna profondément) il excelle à dépeindre les combats intérieurs, les luttes du cœur, encore mieux que les œuvres naturelles et les tableaux de la vie ; relisez la « Symphonie fantastique » qui si elle n'est pas son œuvre la plus puissante, est certes la plus « berlioziste » la plus sienne ; le cauchemar de son imagination revient devant vous ; c'est toujours un maximum qu'il exprime, soit-ce dans la douceur angélique de l'Enfance du Christ, soit-ce dans l'effroyable représentation du jugement dernier, avec le Requiem, soit-ce dans Roméo et Juliette ou dans les Troyens. Les sentiments moyens, ne semblent pas être à sa mesure ; dans l'admirable partition de la Damnation de Faust, il traduit magnifiquement les caractères de Marguerite et de Méphisto, il décrit supérieurement le décor et les détails féeriques, il ne faiblit que dans l'exposition du sentiment de Faust, dont la nature incertaine, ne le saisit pas ; de même dans le premier duo de la *Prise de Troie* où

l'individualisme de Chorèbe insuffisamment caractérisé, ne réussit qu'à lui faire écrire une phrase banale.

A quel point de vue qu'on le contemple, malgré les inévitables restrictions de la critique, Berlioz apparaît comme la personnalité la plus puissante, la plus indiscutable, la plus sublime du XIX^e siècle musical français, et ce sera une des hontes de la génération moderne française de lui avoir marchandé ce triomphe, qu'il mérita si extraordinairement ; s'il ne fut pas l'égal de Richard Wagner, il mérite plus que ce dernier l'hommage des musiciens et du public de France, qui s'il a raison de s'élever aux conceptions titanesques du réformateur allemand, n'en devrait pas moins se souvenir, que parmi les siens rayonna un génie, dont aujourd'hui encore, l'Allemagne s'enorgueillit d'avoir la première proclamé la grandeur.

Si depuis une quarantaine d'années, il existe enfin une pléiade de musiciens français, réellement supérieurs ; si le goût musical, a subi une transformation heureuse, si à côté de Bach, Beethoven, Schumann et Wagner, nous pouvons enfin placer un nom, c'est à lui, que

la France le doit. ., il est triste qu'on tende à l'oublier (1).

* * *

Ce fut au cours de la période active de Berlioz, entre 1845 et 1865, que se développèrent ceux qui devaient sinon absolument poursuivre les tendances et couronner les efforts de ce maître, du moins agrandir considérablement le cercle d'influence de l'art musical français et obtenir une phalange de musiciens, individuellement de valeurs très diverses, mais réalisant en leur ensemble, une école particulièrement active, et à bien des points de vue exceptionnelle. Charles Gounod, Ambroise Thomas, Bizet, Félicien David, etc., en furent les principaux représentants. — Charles Gounod, offre artistiquement, un exemple assez singulier, c'est celui d'abord d'une élévation rapide et d'une déclinaison, ensuite constante et progressive, — De *Sapho* (1851) représenté à l'Opéra, grâce à l'appui de M^{me} Pauline Viardot, jusqu'à *Faust* (1859), la progression est caractéris-

(1) Lire les trois belles pages qui terminent l'intéressant volume de Georges de Massougnes : *Berlioz et son œuvre*.

tique ; en devine non seulement l'artiste ému et vibrant, mais le chercheur laborieux, tendant non seulement au succès et à la gloire, mais à la vérité et à l'exactitude lyriques ; recherches et tendances, dont nous trouvons la sincère expression, dans les pages principales de Sapho, d'Ulysse (1858) du Médecin malgré lui (1858) et surtout dans la partition de Faust, l'œuvre capitale de sa carrière, et après laquelle il resta quelque peu stationnaire avec Mireille, Philémon et Baucis, Roméo et Juliette pour descendre successivement des Deux reines (1872) au malheureux Tribut de Zamora (1881).

La popularité de Gounod, qui de 1870 à 1885 surtout fut considérable, s'étaye presque exclusivement, sur l'universel succès de son Faust, qui réduction agréable du chef-d'œuvre de Gæthe, en esquisse sommairement les principales figures, tout en accentuant le côté touchant et attractif du caractère de Marguerite, rôle dans lequel se résume en définitive, tout l'intérêt de la pièce (1). L'ensemble de

(1) C'est avec raison qu'en Allemagne, l'affiche n'annonce point *Faust*, mais *Margarethe*.

la partition, ne possède pas l'admirable souffle poétique de la « Damnation » de Berlioz, ce n'en est certes pas non plus, une traduction musicale de la pensée philosophique (il n'en eut d'ailleurs probablement jamais l'ambition) mais ce n'en n'est pas moins musicalement, une des essentielles tentatives, du drame lyrique français, et relativement à l'époque, un de ses beaux résultats. L'œuvre manque d'unité, certaines pages manquent de noblesse, d'autres de puissance, mais le premier tableau entier, quelques phrases du deuxième, une partie de l'acte du jardin, la scène finale, resteront ce que Gounod aura réussi de plus complet et de plus sincère, et telle qu'elle est en son ensemble, l'œuvre si elle ne légitime pas le colossal triomphe, qu'elle remporta, un peu partout, l'explique parfaitement, étant donné le charme qu'elle décèle et l'heureux assemblage d'un livret captivant et d'une musique facile et coulante sans trivialités (2). L'opinion de Ri-

(2) Faust, cet écrin d'exquises mélodies, Faust dont le succès, s'est promené tranquillement, à travers les plus grandes et les plus petites capitales de l'Europe civilisée, Faust qui a fait la fortune d'un éditeur et qui

chard Wagner : « C'est la musique d'un talent subalterne, sur un livret de lorette », doit donc surtout apparaître, comme une apostrophe violente, condamnant le démembrement du chef d'œuvre de Goëthe.

Dans Roméo et Juliette, que l'on aurait souhaité le pendant de Faust, il y a surtout des mélodies enveloppantes, une exquise tendresse et certaines élégances de phrases et d'écriture à remarquer, mais l'expression musicale des personnages est à peine caractérisée, mais les concessions sont trop nombreuses et le remplissage trop dominant (surtout depuis l'adjonction de ce mauvais ballet qui n'a pas même l'excuse d'un rythme agréable) et, s'il est vrai qu'en certaines scènes, l'homogénéité générale est plus accentuée que dans Faust, s'il faut admirer le dernier tableau comme un

eut suffi à la gloire d'un musicien, Faust l'un des poèmes les plus intéressants, l'une des partitions les plus populaires de notre époque, Faust qui charme à la fois, les délicats et les profanes, Faust dont les éditions sans cesse accumulées, sont épuisées sans cesse, Faust qui est sur tout les pianos et dans toutes les bibliothèques..., etc.

ERNEST REYER,
Le Journal des Débats, 16 mars 1869.

véritable summum d'expression émotionnelle, il n'en est pas moins incontestable que ces réelles beautés se noient dans un ensemble terne souvent monotone et parfois vulgaire.

Mireille a les mêmes qualités et les mêmes défauts, à peu près ; Philémon et Baucis, Cinq-Mars, la Reine de Saba, Polyeucte, etc., se font surtout remarquer par une cantilène, un air ou une page quelconque, devenue morceau de concert, et qui en sont, d'ailleurs, tout ce qui en restera.

L'œuvre religieuse de Gounod, est surtout religieuse au point de vue imaginaire, Gounod était fervent comme certains cérébraux sont sensuels : par imagination. Croyant, il l'était certes, mais c'était le dévot qui dominait en lui et, somme toute, il priait, il pleurait en Dieu comme il le faisait dans le sein de Juliette ou dans la chambre de Marguerite. Ses divers oratorios, messes et compositions similaires : Gallia, Mors et vita, Messe de Sainte-Cécile, etc., etc... valent au même titre que ses opéras, par l'accent, la mélodie et l'expression dramatique, on en vibrera nerveusement, on s'en impressionnera agréablement, mais l'âme et la conscience n'y trou-

veront ni l'apaisement, ni la sérénité. En résumé, Gounod fut un musicien de valeur et de sincère émotion ; il eut toujours du talent et de l'habileté, souvent de la chance et parfois du génie, ce serait une exagération d'en faire un des maîtres de l'école française, c'est une profonde injustice de le reléguer au dernier plan, comme le font les avancés d'aujourd'hui ; il fut l'homme des moyennes bourgeoises et sa lyre honnête et tempérée en représente bien les états d'âme réguliers et les idéals satisfaits (1).

Son contemporain, Félicien David (1810-1876), presque oublié aujourd'hui, fut un musicien taciturne et passif, auquel Cherubini reprocha, avec raison, sa nonchalance et son manque de savoir, et qui, pourtant, nous

(1) Un jour, peu de temps avant sa mort, un jour qu'il me chantait le soir, je crus voir son œuvre entière passer devant moi. Je la vis aboutir, l'œuvre de passion et d'amour, à cette mélodie sereine, à ces consonnances inaltérées, et je compris alors que dans le génie du maître et dans son âme, s'était accomplie harmonieusement une des plus profondes paroles d'Amiel : Aime et reste d'accord.

(Camille Bellaigue. *Portraits et silhouettes de musiciens*???)!!)

donna en musique descriptive peut-être pas ce qui fut fait de mieux, sous ce rapport, mais certes, ce qui impressionna le plus réellement et ce qui fut, avec quelque raison, trouvé de plus impressionnellement exact. Dans le *Désert*, il y a réellement comme un tableau de l'Orient, avec sa couleur, son arôme et ses langueurs, et la musique en expose si bien le caractère et donne si justement la note, que les sons quelquefois, font l'effet du silence.

Bellaigue nous a défini admirablement le talent de Félicien David : « Félicien David est un écho. Il sent plus qu'il ne sait, il n'est le musicien que des choses, non des êtres ». Et c'est bien là tout cet homme, qui n'est ni un grand talent, ni une grande science, mais qui, par son originalité, mérite une place à part et une mention spéciale.

Le nom d'Ambroise Thomas (1811-1896) fut longtemps, par le public, accouplé à celui de Gounod, il est loin, cependant, d'en avoir les qualités, quoiqu'il en ait tous les défauts. Gounod ne vit dans Faust que l'image féminine dont il enchantait son œuvre. Thomas, lui, ne vit dans Hamlet, dans Wilhelm Meis-

ter, qu'un prétexte à livret attrayant, il réduisit ces drames, comme on résume certains travaux philosophiques à l'usage des classes d'adolescents ; bon musicien, dans le sens professionnel du mot, il ne fut ni un retardataire, ni un chercheur, tempérament terne et modéré, caractère hésitant, il eut la loyauté de sa signature, fit une besogne convenable dans de profitables conditions et en définitive, ne fit ni du bien ni du mal. Neutre à tous les points de vue, il évoluait involontairement avec la majorité, qui lui donna la popularité, comme elle lui refusera la gloire. Hamlet, Mignon, Le Songe, des titres admirables à la faveur desquels s'exagéra le succès de jolies romances, d'intéressantes adaptations, d'agréables mièvreries, quelquefois même d'émotionnants passages, mais dont la puissance même écrasera celui qui n'en entrevit que l'apparence et n'en voulut exprimer que l'immédiate attraction. Le Caïd, cette bouffonnerie aimable et spirituelle, légitimera peut-être à elle seule plus tard, le renom de Thomas parmi ses contemporains (1).

(1) A. Thomas était le dernier représentant de la longue génération de producteurs rapides qui, pendant

Avec Bizet (1), l'expression musicale trouva un de ses points culminants ; il n'était pas un Berlioz, mais quelque chose comme un Boïëldieu plus complexe, plus moderne et plus profond ; quelque chose comme un représentant du sentiment français en son actualisme varié. Carmen a beau être une Espagnole et Djami-

un demi-siècle, alimentèrent avec une fécondité infatigable et peut-être excessive, nos théâtres lyriques. Jeté dans la vie militante, au temps facile des Auber et des Adolphe Adam, le doux chantre de Mignon, qui n'était point un novateur, n'eut point d'autre ambition que de suivre la route à lui indiquée par la mode. Avant de trouver dans les années d'apprentissage de W. Meister le sujet d'un opéra-comique, A. Thomas composa une quinzaine de partitions, à peu près toutes tombées dans l'oubli, mais qui, néanmoins, ne sont pas sans offrir à l'historien impartial du monument dramatique de ce siècle, un curieux intérêt documentaire car, paraphées d'une signature aussi importante, elles témoignent utilement de cette prestesse d'écriture, de cette volubilité de pensée, de cette insouciance du lendemain qui, dans le domaine de la musique, restent les signes distinctifs de l'époque à laquelle appartiennent les premières œuvres de l'illustre mort.

(Alfred Bruneau. *Le Figaro*, 13 février 1896.)

(1) Bizet naquit à Paris, le 25 octobre 1838, il fut au Conservatoire élève de Halévy et de Zimmermann. Prix de Rome en 1857, il mourut subitement d'un rhumatisme au cœur, le 3 juin 1875, à Bougival.

leh une fleur d'Orient, il ressort de cette musique quelque chose qui nous parle tout directement et comme de chair à chair, et ce sont réellement des tranches de vie, des épisodes de drames, dont nous devinons et pressentons les accents pour en avoir nous-mêmes vibré des émotions. Bizet était d'ailleurs bien le compositeur selon l'esprit français, imbu de principes arrêtés et de formules fixes et pourtant par tempérament éclectique et par nature aventureux, il avait en lui cette hardiesse et ce désir du neuf, cette variété d'idée dont s'inspirent tous nos agissements, il avait cette mélodie souple et ce nervosisme fébrile dont s'imagie l'inspiration française, et c'est avec raison que l'on a vu en lui comme une allégorie de la muse nationale, de l'instinct musical français, car il en avait toutes les élégances, toutes les ambitions et toutes les grâces et sut en exprimer toutes les nostalgies et toutes les aspirations expansives.

Les premières grandes œuvres dramatiques de Bizet : les *Pêcheurs de Perles* (1863) et la *Jolie fille de Perth* (1867), pèchent surtout par excès d'italianismes et par trop de tendances à l'imitation de Verdi, dont cer-

taines réminiscences sont parfois même trop brutalement reconnaissables (1); malgré cela, il y a dans ces deux partitions un souffle, une couleur, une verve instinctive qui en atténuent les défauts, et si ce n'est du meilleur Bizet, on y reconnaît du moins sa griffe supérieure, dans le voile poétique qu'il jette sur l'ensemble, dans la maîtrise orchestrale; on y devine surtout ce qu'il va devenir avec l'exquise *Djamileh*, l'*Arlésienne* et l'admirable *Carmen*.

Djamileh fut le premier chef-d'œuvre de Bizet; anti-scénique, comme le constate amèrement Pougin, qui pourtant défendait le maître, l'ouvrage sombra dans la plus cruelle indifférence, au bout de quatre représentations. C'est surtout à partir de la première représentation de cette partition que le public parisien, égaré par des mots qui froissaient toutes ses opinions, terrifié par le spectre wagnérien qu'on évoquait complaisamment à ses yeux à toutes les occasions, accabla Bi-

(1) Comparez certains passages de l'air du deuxième acte des *Pêcheurs* avec le motif du brindisi de la *Traviata* ou de l'aria célèbre d'*Ernani*. (Voir la partition des *Pêcheurs*, page 99, troisième mesure et celle d'*Ernani* (Édition Escudier), page 23, huitième mesure).

zet sous cette révoltante injustice, cette méprisante indifférence qui furent une de ses grandes erreurs et peut-être un de ses crimes. Il semble presque impossible, quand on relit cette « jolie nouvelle musicale », comme l'appelle Bellaigue, de ne pas être ému, attendri par le débordement tendre qui s'en dégage, par ce charme touchant qui en fait comme du rêve exprimé, par ces phrases si discrètes et si enlaçantes qui paraissent être écrites en des lueurs de crépuscule, et l'on se demande comment, par exemple, Clément put de bonne foi en discuter ainsi : « La musique que G. Bizet a écrite sur ce livret est si bizarre si extraordinaire, en un mot si désagréable qu'on dirait qu'elle est le résultat d'une gageure. Egaré sur les traces de M. Richard Wagner, il a dépassé son modèle en bizarrerie et en étrangeté... » !!! (Dictionnaire des opéras. Clément) (1). Il est vrai que

(1) L'insuccès de cette partition inspira à Camille Saint-Saëns, les vers suivants :

Djamileh fille et fleur de l'Orient sacré
D'une étrange guzla faisant vibrer la corde
Chante, en s'accompagnant sur l'instrument sacré,
L'amour extravagant dont son âme déborde.

l'Arlésienne souleva presque les mêmes récriminations... Ah! vous que naguère Saint-Saëns appelait *Messieurs les mélodistes*, quel mal et à la fois quel bien, n'avez-vous pas fait à la musique française.

« La musique écrite écrite par M. Bizet, pour le drame de M. Alphonse Daudet, comprend 24 morceaux. Tous n'ont pas la même importance, mais tous sont traités avec un soin extrême et c'est un vrai régal pour un musicien d'entendre ces fines harmonies, ces phrases au contour élégant et ces jolis détails d'orchestre. Le prélude, le final du premier acte, la pastorale, l'appel des bergers, l'entr'acte du troisième tableau avec la belle

Le bourgeois ruminant dans sa stalle, vautre,
Ventre, laid, à regret séparé de sa horde,
Entr'ouvre un œil vitreux, mange un bonbon sucré
Puis se rendort croyant que l'orchestre s'accorde.

Elle, dans les parfums de rose et de santal,
Poursuit son rêve d'or, d'azur et de cristal,
Dédaigneuse, à jamais de la foule hébétée.

Et l'on voit, au travers des mauresques arceaux,
Ses cheveux dénoués tomber en noirs ruisseaux...
S'éloigner la houri perle aux pourceaux jetée.

CAMILLE SAINT-SAENS

phrase que le cor et le saxophone jouent à l'octave, la valse-menuet, un petit chef-d'œuvre, le carillon, le duettino pour deux flûtes auquel le compositeur a su donner cette couleur rétrospective que la situation exigeait et l'andante qui y fait suite, la farandole, l'entr'acte du cinquième tableau, le lever du rideau et le final sont autant de pages qu'un maître signerait, Et quel que fut ce maître-là, je crois bien qu'il signerait tout aussi volontiers le reste ». C'est ainsi que Reyer parlait de l'Arlésienne dans ses compte-rendus du *Journal des Débats* et c'est le meilleur commentaire qu'on en puisse faire.

Le génie latent de Bizet, que les *Pêcheurs de Perles*, la *Jolie fille de Perth*, faisaient pressentir, dont *Djamileh*, l'*Arlésienne* et l'ouverture de *Patrie* furent les premières et ardentes expressions, se manifesta enfin complètement avec *Carmen* (cette nouvelle de Mérimée dont la collaboration de Meilhac et d'Halévy atténua le réalisme) dans laquelle Bizet résuma toute la passion et toute la tendresse de son âme et sembla tracer les grandes lignes de son idéal lyrique.

Ce qui fait l'immense mérite et l'extraordi-

naire puissance émotionnelle de la partition de Carmen, c'est la vie qui en déborde, c'est l'heureuse alliance de la matérialité des faits et des personnages avec leur expression musicalisée, c'est que l'art y est à la fois instinctif et raisonné, c'est que c'est en même temps du rêve et de l'humanité sous une forme facile et dans un moule très simple. Peut-être n'est-ce pas, en réalité, un réel tableau de l'Espagne, mais selon l'heureuse phrase de Camille Bellaigue : « S'il n'y a pas ce qu'on y voit, il y a ce qu'on en rêve. » Les grandes qualités de Carmen, d'ailleurs, ne résident guère dans son « caractère local », ce n'est pas la représentation musicale de l'Espagne que Bizet a voulu nous donner, qu'il a réussi à nous obtenir, c'est l'expression admirable d'un drame ultra-humain, c'est l'exposition de deux tempéraments et de deux âmes que le décor ne fait qu'encadrer et dont la couleur « nationale » accentue encore la puissance impressionnelle. Carmen (1) c'est une belle page

(1) Ce serait évidemment exagéré et inconséquent d'en vouloir faire comme Nietzsche l'antidote du wagnérisme, mais il faut convenir avec lui que « cette

d'art sous une vraie tranche de vie, l'artiste fut à la hauteur de l'œuvre, l'homme vécut la situation et c'est pour cela que s'il fut et s'il sera dans l'histoire de la musique française de plus grandes œuvres que Carmen et de plus puissants noms que celui de Bizet, on n'en comptera guère de plus digne, de plus éloquent et de plus « noblement français (1). »

musique est cruelle, raffinée, pleine de fatalisme et demeure quand même populaire... son raffinement est celui d'une race non d'un individu.

(1) On a peine à comprendre, aujourd'hui, que plus de deux cents représentations n'ont pas refroidi l'enthousiasme qu'a suscité la reprise de Carmen, l'accueil glacial qui fut fait ce soir-là à ce chef-d'œuvre. Le rideau se leva, la pièce se joua, devant un public certainement très sympathique et bien disposé et que rien cependant ne put parvenir à dérider. Carmen vivait, palpait; l'œuvre puissante, tour à tour pittoresque et chaude et passionnée, se déroulait bien d'aplomb, bien équilibrée et cependant l'on restait froid. A peine quelques applaudissements de ci de là : le prélude du deuxième acte bissé, l'air du toréador, la quintette remarqués et applaudis, et ce fut tout. Et le rideau se baissa sur une indifférence sympathique sans doute, mais qui ne parvint que péniblement à s'échauffer un peu quand on vint proclamer le nom des auteurs. — Pendant ce temps, Bizet navré au plus profond de son âme, s'était réfugié dans le cabinet de M. du Locle ; là, quelques-uns de ses amis essayaient

Tandis que Bizet, disparaissait, frappé à mort, par la chute morale de l'œuvre sur laquelle se reposait sa dernière espérance, tandis que sous la direction du Locle, l'Opéra-Comique marchait d'insuccès et insuccès. (En 1876, le total annuel de la recette se montait à 912,774 fr. 85.) et que commençait l'agonie de la grande opérette, se développait une phalange nouvelle, imbuë d'idées indépendantes et réformatrices, qui devait représenter l'école française moderne. Saint Saëns, Massenet, Reyer, Guiraud, Lalo, Chabrier, Joncières, Delibes, Salvayre, Godard, etc., etc... plus récemment Alfred Bruneau, Vincent

de le reconforter, de lui donner en son œuvre une confiance qu'il n'avait plus déjà.

La représentation venait de finir ; calme en apparence mais refoulant au fond de son cœur la douleur profonde qui le poignait, Bizet sortit l'un des derniers. Toujours maître de lui, serrant les mains qui se tendaient nombreuses et sympathiques, il prit le bras de Guiraud, l'ami cher entre tous. Alors, donnant libre cours à sa douleur si longtemps refoulée, marchant au hasard, à travers ce Paris qui venait de méconnaître son œuvre, cette œuvre où il avait mis le meilleur de lui-même, il déversa dans le sein de son ami toutes les amertumes de son cœur.

(Charles Pigot. *G. Bizet et son œuvre.*)

d'Indy, Erlanger, Chausson, Paul Vidal, etc., en résumé les laborieux efforts. — En réalité, une fois Bizet disparu, trois musiciens devaient de 1875 à 1890, se partager la priorité : Saint-Saëns, Massenet, Reyer. — Profondément dissemblables moralement et à divers titres pourtant matériellement réunis, ils furent pendant un certain temps (malgré eux) considérés par l'opinion publique, comme les porte-drapeaux des révolutionnaires de la musique. — Saint-Saëns, plus encore par ses écrits que par ses œuvres, donnait l'exemple de la marche en avant : d'un caractère fantasque et obstiné, essentiellement esprit de contradiction, il lui était joie et honneur de partir en guerre, contre la routine courante et les préjugés ambiants, quitte à se déjuger plus tard. Massenet lui, cherchait un moyen terme, qui ne le mit en contradiction, ni avec lui-même, ni avec personne, quant à Reyer, son désintéressement farouche, le choix de ses poèmes, son intransigeance artistique, le classaient naturellement, dans le rang des novateurs. Dans l'esprit de ceux qui les condamnaient jadis, comme Wagnérisants, ce sont des retardataires aujourd'hui...!!!

Si l'on considère l'ensemble de l'œuvre de Saint-Saëns, si l'on étudie quant à leur valeur intrinsèque la majeure partie de ses partitions, soit symphoniques, soit dramatiques, l'on est forcé de reconnaître en même temps en lui, un musicien de tout premier ordre, et un des plus savants, des plus complets techniciens dont la musique française, puisse jusqu'à présent s'honorer. Si d'autre part l'on suit l'évolution de sa pensée et de ses principes, de ses agissements d'art et de ses opinions, on regrettera vivement sa versatilité et ses variations. Intelligence absolument supérieure, esprit caustique, savant achevé, il est en revanche d'une nature complètement froide et pour ainsi dire réfractaire à l'émotion, de plus tempérament bilieux, donc vindicatif et emporté, beaucoup de ses gestes et de ses faits, semble être créés, en manière de protestation ou de défi ; c'est ce qui nous valut Phryné et Javotte et tant d'écrits où il se fait le panégyriste, de ceux qu'il honnissait primitivement et où il va parfois jusqu'à opposer le religiosisme de *Gounod* à la foi de *Bach*.

Ces concessions et ces faiblesses ne peuvent cependant pas atteindre l'éminent créateur de

tant d'œuvres remarquables, où le talent et la facture sont tellement exceptionnelles, qu'elles donnent l'illusion du génie, dont la flamme l'embrasa rarement, mais auquel il sut presque suppléer... Ses œuvres d'orchestre ; notamment la Symphonie en ut avec orgue, ses poèmes symphoniques, quelques-unes de ses compositions pour piano, resteront parmi les belles choses de l'art contemporain, dans à peu près tout le reste, l'amateur, le chercheur et l'élève trouveront toujours de quoi s'intéresser et s'instruire. Les opéras de Saint-Saëns valent moins que ses autres compositions non pas qu'ils leur cèdent techniquement, mais au théâtre la passion doit dominer et il semble en avoir plutôt la connaissance que l'instinct. Dans Samson et Dalila, il y a des pages excellentes, on peut dire que tout ce qui y est exposition et représentation est bien, mais l'émotion défaille, c'est ce qui obtient avec le 1^{er} et le 3^me acte de cet ouvrage, un résultat parfait, c'est ce qui en fait du second, un ensemble terne et factice, où rien ne manque, qu'un souffle ému et qu'une caresse vécue. — Il en est de même pour Henry VIII, (qui contient des passages excellents) pour Ascanio,

Etienne Marcel, Proserpine, etc... partitions dont on ne peut dire qu'elles glorifieront leur auteur, mais qu'elles auraient pu davantage populariser, — Massenet lui, ambitieux de gloire et de succès, sembla toujours chercher la médiane, entre les différentes manières et les différents principes ; homme des tangentes ; féminisant et instinctif, il sentit, (il éprouva) le mieux, la note correspondant aux nervosités mondaines et aux sensations modernes ; il fut le musicien de l'âme parisienne, dont il exhala la frivolité, la névrose et l'invouée désillusion, il fut notre désir, nos ambitions, nos déchéances sensuelles ; aimable et délicieux jardinier des floraisons de l'asphalte citadine, dont il assortit les nuances et distillât les parfums. Tout le mal qu'on en peut penser se résume en tout le bien qu'on en doit dire ; musicien prolix, variable, avec toutes les énergies et toutes les faiblesses, toutes les violences et tous les louvoiemens, spécialiste lascif, commentateur d'une bible parisienne dont les mystères ou les cérémonies d'oratoire ont le même relent mystique et le même parfum d'encensoir ; Massenet qui a féminisé l'oratorio comme il a répandu sur les dalles du

temple, les roses profanes des cultes païens et qui, à travers les plus diverses variations, reste un convaincu tout de même, qui aura le mieux défini certes la pécheresse élégante, qu'il n'a trop rencontré peut-être que parce que sa route fut trop fleurie et qu'aux calvaires modernes se sont trop multipliées les Marie-Magdeleine. Massenet, mais un seul de ses ouvrages c'est vingt années de Paris, c'est l'arôme du boulevard et l'âme de Froufrou, c'est au mal moderne, ce que le costume Louis XV fut à la déchéance du XVIII^e siècle français, c'est enfin, avec la note triste de toute mélodie d'aujourd'hui, le dernier sourire d'un monde qui s'écroule et d'une fiction prête à s'effacer.

Il y a eu et il y aura des musiciens plus profonds, plus sévères, plus hautains, il n'en a pas existé de plus adéquat à une société, à une époque et à une nation. — Quatre partitions remarquables : Werther, Esclarmonde, Manon, Marie-Madeleine, une série d'œuvres captivantes, dont on subit involontairement, le charme et « l'envoûtement » tout en s'efforçant de réagir et de protester : Hérodiade, Sapho, La Vierge, Le Mage, Le Cid, Thaïs, etc., etc.,

d'heureuses improvisations, des enjôlements mélodiques... Voilà le bagage d'un homme en lequel l'avenir verra l'image morale et émotionnelle contemporaine et par lequel il percevra, l'écho de la conscience inquiète.

Reyer (1822) lui, aura quelque peu été le poète héroïque de cette période; à certains points de vue successeur et fils moral de Berlioz, dont son inspiration reflète les sentiments, il aura aussi, involontairement en réalité, essentiellement « wagnérisé » le public, — le jour où la Brunehild de Reyer, fut acclamée à l'Opéra, la foule fit involontairement comprendre qu'elle applaudirait volontiers, celle de Richard Wagner. — On a reproché, à Reyer, ce qu'on a reproché à Berlioz, de l'incorrection technique; quand un homme a conçu et réalisé deux œuvres comme Sigurd et Salamambo, quand il a réussi à s'élever, lyriquement, à un pareil niveau, quand un musicien possède une inspiration aussi noble, une palette aussi colorée, une griffe aussi personnelle; on ne le discute plus quant à l'écolier..... les deux plus belles partitions françaises montées à l'Académie Nationale depuis l'inauguration de la nouvelle salle, en 1875,

sont incontestablement Sigurd et Salammbô. Reyer n'est évidemment pas, l'artiste de notre époque, il n'en a ni la versatilité, ni l'énervement, Reyer n'est pas non plus, celui qui plaît et qui attire, ses résultats sont des victoires et non pas des succès. Ayant rarement des roueries talentueuses, mais souvent du génie ; à côté des concessions et des faiblesses, de ses admirés confrères, il reste un bel exemple d'intégrité et de conscience ; il est vrai qu'il ne s'est mêlé à nos luttes stériles, à nos vaniteuses entreprises que de très loin, qu'enfermé dans sa tour d'ivoire, il n'est pas descendu marchander ses produits, au coin des carrefours et que de notre époque, il n'a vécu que les chefs-d'œuvre et rêvé que la poésie.

.

Les dernières années du XIX^e siècle offrent en France le plus intéressant spectacle, auquel un musicien puisse assister. Cependant que les derniers représentants de l'école dite « mélodique » font de leur mieux, pour réagir, tandis qu'Eugène Diaz, qui au concours de 1867 l'emporta sur Bizet et Massenet avec

1669 | **TH. NATIONAL DE L'OPERA** | 1885

Les Bureaux seront ouverts à 7 h. 1/4 — On commencera à 7 h. 3/4

AUJOUR'HUI VENDREDI 12 JUIN 1885

DEBUTS DE M^{me} ROSE CARON
DE M^{me} BOSMAN ET DE M. GRESSE

PREMIERE REPRESENTATION

SIGURD

Opéra en QUATRE actes et NEUF tableaux,
Paroles de MM. C. DU LOCLE et A. BLAU
Musique de **M. E. REYER.**

Décorations de M. MÉRANTE. — Décors. 1^{er} et 4^{es} actes, MM. RUBÉ, CHAPERON et JAMBON. — 2^e acte, M. J. B. LAVASTRE
3^e acte, M. CARPEZAT. — Costumes dessinés par M. BIANCHINI.

Brunehild
M^{me} ROSE CARON
Hilda.
BOSMAN
Uta
RICHARD

Sigurd
MM. SELLIER
Gunther
LASSALLE
Hagen
GRESSE

Le Grand-Prêtre, M. **BÉRARDI.**

MM. LAMBERT, VOULET, GIRARD, CREPAUX

DANSE :

M^{lles} HIRSCH, MERCEDES, BERNAY, A. BIOT, OTTOLINI, MONCHANIN
ROUMIER, BIOT, GRANGÉ, KELLER, GALLAY, LECERF, INVERNIZZI, SALLE,
SACRE, CHABOT, LOBTEIN, M^{lles} LECERF, STILE, MARIUS, SORIA, PONÇOT.

DEMAIN SAMEDI 13 JUIN

FAUST

LUNDI 15 JUIN (2^e Représentation).

SIGURD

Le Bureau de Location, rue Auber, est ouvert de 10 à 6 h. FABRIE — Typ. BUREAU des Arts et Métiers, 24

sa Coupe du Roi de Thulé (Opéra 1873), Benvenuto, etc... Membree avec l'Esclave (Opéra 1874); Paladilhe avec l'Amour Africain, (Opéra-comique 1875), Suzanne, (Opéra-comique 1888), Patrie, (Opéra, 1886); Mermét, avec Jeanne d'Arc, (Opéra 1876); Victor Massé, (dont les Noces de Jeannette comptaient à l'Opéra-comique déjà vingt-trois ans de triomphe), avec Paul et Virginie, (Théâtre-lyrique 1876) etc., etc... essayaient de renouveler le succès de formes vieilles et irrémédiablement condamnées, l'œuvre wagnérienne imposée et lentement consacrée, par les efforts admirables de MM. Pasdeloup, Lamoureux et Edouard Colonne qui firent plus pour l'honneur musical français, que bien des initiatives apparemment plus aventureuses, des entreprises trop intéressées, obligent l'auditeur après la violence des polémiques, à approfondir et méditer l'art et l'œuvre musicale, trop longtemps considérée chez nous comme un moyen agréable de divertissement et de plaisir. Une fois les concerts symphoniques acclimatés en France, se laisse constater de toutes parts, l'émulation la plus intelligente. Les adeptes de l'obscur et génial

César Franck (1) suprématisent leurs tendances, vers un idéal sévère, dont l'art austère de leur maître donna le sublime exemple. Vincent d'Indy, le plus noble musicien d'aujourd'hui avec le Chant de la Cloche, Wallenstein, les Variations symphoniques, Fervaal (Opéra-comique 1898) etc. nous donne l'expression d'une âme élevée et d'une pensée sereine, jointe à une possession extraordinaire de la technique et de l'habileté harmonique (2); Ernest Chausson disparu prématurément, laisse à côté de pages consciencieuses et d'efforts remarquables, un beau modèle de caractère, (Symphonie, Arthus, drame lyrique, quatuor en la, poème de l'amour et de la mort, quelques danses, Sainte-Cécile, etc., etc.); Guy Ropartz, un rêveur d'Armorique, épris de grisailles mélodiques et de pénombres crépusculaires (Pêcheurs d'Islande, mélodies, pièces d'orchestre, etc., Charles Tournemire, successeur de César

(1) César Franck était né à Liège en 1822, chef d'une tribu musicale française, il ne fait pas moins partie de l'histoire musicale belge.

(2) Voir la belle étude thématique de Fervaal, par Henry Gauthier-Villars et Pierre de Bréville.

Franck à l'orgue de Sainte-Clotilde, un chercheur et un laborieux, (quatuor, sonates, musique instrumentale, de très belles pièces d'orgue) Pierre de Bréville, aux aristocratiques effleurements mélodiques, un de Montesquiou-Fezensac musical (mélodies et chants, Bernadette, pièces instrumentales) Xavier Perreau, Louis de Serres, etc., etc., d'un autre côté Léo Délibes, qui fut un musicien exquis, un charmeur délicat et élégant qui mourut peut-être, du coup de foudre révélateur, que fut pour lui, l'initiation wagnérienne (1). (Le Roi l'a dit, Opéra-comique 1873, Jean de Nivelles, Opéra-comique, 1880, Lackmé (2), Opéra-comique, 1883, Kassya,

(1) Emile Bouichère, le regretté maître de chapelle de la Trinité, raconta à l'auteur de cette étude, que c'est au retour de Bayreuth, que pour ainsi stupéfié de ce qu'il avait entendu, Léo Délibes lui confessa, combien stériles lui semblaient ses efforts et ses résultats et comment d'un geste découragé, il laissa échapper : Je me suis trompé... et il est trop tard...

(2) Mal à l'aise dans la ferblanterie historique de Jean de Nivelles, le spirituel compositeur écrivit Lackmé, en cette époque de fécondité heureuse, que suivit de trop près, la période de tristesse et de découragement qui aboutit au fiasco de Kassya.

HENRY GAUTHIER-VILLARS,
Echo de Paris, 11 décembre 1898.

Opéra-comique, 1893) Victorin de Joncières, un wagnérien de la première heure, qui donna plus d'espérances que de résultats; (Sardana-pale, Théâtre-lyrique, 1867, Derniers jours de Pompéi, Théâtre-lyrique, 1869, Dimitri, Opéra-national-lyrique, 1876, Chevalier-Jean, Opéra-comique, 1885, Reine Berthe, Opéra, 1878; Lancelot, Opéra, 1900); Salvayre, que la chance ne favorisa guère, mais dont les travaux intéressent toujours (Stabat Mater, le Bravo, Opéra-national-lyrique, 1877, Egmont, Opéra-comique, 1886, la Dame de Monseigneur, Opéra, 1888, la Fontaine des Fées, Théâtre Marigny, 1899); Emile Pessard, un des derniers défenseurs du vieil opéra-comique, (le Char, Opéra-comique, 1878; Tabarin, Opéra, 1885, les Folies-Amoureuses, Opéra-comique, 1891, le Capitaine Fracasse, Théâtre-lyrique Ventadour, 1878, etc., etc.); Ernest Guiraud, auquel on reprocha sa négligence et qui fut surtout un désenchanté, (Piccolino, Opéra-comique, 1876. Suites d'orchestre, Traité d'instrumentation, Frédégonde achevé par Saint-Saëns, Opéra, 1895); F. Poise, petit-fils de Grétry, (la Surprise d'amour, Opéra-comique, 1877, l'Amour

médecin, Opéra-comique, 1880, Joli Gilles, Opéra-comique, 1884, etc...); Benjamin Godard, un sensitif impressionnable et tourmenté, qu'on n'apprécia guère à sa juste valeur et dont la mélodie souffrante fut une partie de lui-même (Pedro de Zalamea, Théâtre d'Anvers, 1884, Jocelyn, Monnaie Bruxelles, 1888, Dante, Opéra-comique, 1890, le Tasse, Concert du Châtelet, 1878, la Vivandière, Opéra-comique, 1895); Théodore Dubois, professeur excellent, compositeur correct. (Les sept paroles du Christ, traité d'orchestration. Aben-Hamet, théâtre Italien, 1884, le Paradis perdu, Concert du Châtelet, 1878, la Farandole, Opéra, 1883; Xavière, Opéra-comique, 1895, etc., etc); Aristide Hignard, travailleur obscur qui s'essaya dans tous les genres, (diverses opérettes, Hamlet, tragédie-lyrique inédite); André Messager, musicien éclectique et distingué, (La Basoche, Opéra-comique, 1890, Madame Chrysanthème, Lyrique-renaissance, 1893, Véronique, Bouffes parisiens, 1899, etc);

A. Duvernoy, bon élève de Bazin et de Marmontel, (fragments symphoniques, Hellé, Opéra, 1896; Henri Maréchal, (La Nuit de la

Saint-Jean, La Taverne des Trabans, Daphnis et Chloé, Déidamie, etc). Léon Gastinel qui ressuscita, pour donner le Rêve en 1890 à l'Opéra. Bourgault-Ducoudray, musicologue émérite, talent pondéré et sévère, (Thamara Opéra 1891, Recherches et travaux historiques). Lalo, un des artistes les plus consciencieusement intègres et les plus loyalement sincères de notre époque, ayant peu produit, s'étant peu prodigué, n'ayant rien fait pour attirer l'attention sur lui et dont pourtant la belle partition du *Roi d'Ys* marque une étape dans l'évolution du drame lyrique français. (Fiesque, Le Roi d'Ys, Namouna, un des plus beaux ballets que l'Opéra eut l'occasion de monter et que les abonnés de la maison, cette race nuisible et futile s'acharnèrent à faire tomber, La Jacquerie, avec Arthur Coquard, concertos, pièces d'orchestre, etc.); Emmanuel Chabrier (1), qui avait quelque chose d'un Rabelais musical; exubérant, de bouffonnerie gigantesque et d'humeur intelligente, et pourtant, malgré ses violences extérieures, malgré ses farces et ses jovialités,

(1) Henry-Gauthier-Villars a très curieusement dénommé Chabrier « *le Fallstaff du Wagnérisme* » (Voir *Soirees perdues*, page 47).

un sentimental rêveur, un philosophe désabusé, dont Gwendoline, nous révéla la tristesse, (España, Gwendoline, Briséis (inachevé) œuvres diverses); Georges Pfeiffer selon Arthur Pougin l'un des représentants, les plus originaux, les plus actifs, les plus féconds et les mieux doués de la jeune école française (Biographie universelle des musiciens), (Musique de piano, œuvres symphoniques, ballets et pièces diverses, Le Légataire universel, Jacqueline) etc.; Canoby un oublié dont la *Coupe et les lèvres* vit le jour à Rouen; Duprato, qui ne connut guère le succès et contribua beaucoup à celui des autres, un de ceux qui comme Semet, Deffès, Bazin, etc., ne trouva pas l'occasion de se faire valoir; Paul Vidal, un Massenet plus chaste et aussi plus bourgeois, avec des inspirations exquisés et des naïvetés délicieuses, âme méridionale, tempérée par les brises de montagne, qui lui apportèrent les échos des chants populaires, qu'il sut à diverses reprises, si intelligemment enchaîner et sertir, (Noël, Eros, Le Gladiateur, Mystères d'Eleusis, La Maladetta Opéra 1893, Guernica Opéra-comique 1895, La Burgonde

(Opéra 1898 (1), Vision de Jeanne d'Arc, etc...) quelques femmes M^{me} de Grandval, au talent correct et pondéré (La Pénitente, Opéra-comique 1868, La Forêt, poème lyrique, Ventadour 1875, Mazeppa, Bordeaux Grand théâtre 1897, œuvres religieuses et instrumentales etc.); Cécile Chaminade, tempérament intéressant, (Les Amazones, Concerts-

(1) Quand ils auront fini leur sabbat, soupirait Rossini, j'écrirai mes opéras ! qui donc faisait alors le sabbat ? Meyerbeer et Halévy, deux cosmopolites, qui en ces temps cosmopolites représentaient la musique « française ». Il paraît qu'aujourd'hui encore, on reconnaît à leur œuvre cette marque de fabrique nationale, car c'est d'eux que s'inspire M. Paul Vidal, et d'aucuns proclamaient tout à l'heure dans les couloirs de l'Opéra, non sans solennité, qu'avec *Attila*, je veux dire Gauthier d'Aquitaine, devenu jusqu'à nouvel ordre la Burgonde, nous possédons enfin, un véritable opéra « français ».

Accepter cette assertion, ce serait tenir la musique française pour une musique sans personnalité et sans dessous, faite de petits *morceaux* sans cohésion, musique réactionnaire, volontairement dédaigneuse des progrès accomplis depuis un demi siècle, et que la peur de ressembler à Tristan, conduit à l'imitation de la Reine de Chypre. Une manifestation française, la Burgonde ? Je suis trop bon Français pour l'admettre.

HENRY GAUTHIER-VILLARS.

(*L'Echo de Paris*, 25 décembre 1898)

tück, mélodies), etc., etc., etc..... d'une autre part enfin ceux dont la jeunesse et l'activité laissent envisager l'avenir avec confiance ; Alfred Bruneau, aux réalismes chers à Zola, aux duretés d'écriture souvent intempestives, digne artiste pourtant (L'Attaque du Moulin, Opéra-comique 1893, Le Rêve, Opéra-comique 1891, Messidor, Opéra 1897, Requiem, etc.) ; Camille Erlanger, un intransigeant, aux hallucinations poétiques, dont Kermaria, Le Juif polonais, Saint Julien l'Hospitalier et les belles mélodies russes sont les heureux résultats ; Gustave Charpentier, un Berlioz en bourgeron, moins révolutionnaire que son drapeau, mais d'un talent réel et d'un beau tempérament (Vie du poète, Impression d'Italie, Couronnements de muses, Louise, partition symbolique avec des éclairs sublimes et des servilismes aux douceurs à la Massenet Opéra-comique 1900 ; Xavier Leroux, un tempérament brutal, un coloriste sonore et à la fois une plume élégante, aux maniérismes recherchés, (Vénus et Adonis, pièces orchestrales, Evangéline, Les Perses, Astarté, Opéra 1901) ; Samuel Rousseau, peu inspiré, mais correct et intéressant, (La

Cloche du Rhin, Opéra 1898); Reynaldo Hahn, un des poussins de Massenet, (L'Île du Rêve, pièces d'orchestre, mélodies de salons); Lambert (Le Spahi, Brocéliande etc.); Georges Hüe; les frères Hillemacher (Saint-Mégrin, etc.); Véronge de la Nux (Zaïre, Les Labdacides, etc., etc.); Gabriel Pierné, musicien subtil et fêté (L'An mil, La Fille de Tabarin); G. Fauré, compositeur élégant de bonne musique de chambre; Paul Dukas, Alexandre Georges, etc., etc., enfin tant d'autres, à peine prix de Rome, encore incertains de leur voie et qu'on ne peut qu'encourager.

.

Si l'on résume l'histoire et l'évolution musicale des cent années écoulées, on se sent invinciblement porté à les diviser moralement, en trois époques essentielles; à établir trois parts distinctes, de ses tendances les plus caractéristiques et de ses manifestations les plus essentielles. — Nous avons au début du siècle, la période matérielle d'incubation et de formation, qui sous l'égide de Méhul, de Lesueur, de Spontini, correspond, quant au

public, à une période d'éveil, qui sous l'influence romantique, deviendra plus tard le moment sentimental et énérvé; nous avons ensuite la période de combat, qui s'autorise de Berlioz et s'appuie sur toute idée novatrice; époque qu'héroïse, l'enthousiasme des uns, les querelles de principes, les divisions des autres, époque pour ainsi dire, de puberté musicale; enfin après Bizet, avec l'éclosion de toute une pléiade hardie et désintéressée commence l'ère consciente et laborieuse, dont nous bénéficions déjà, des énergiques efforts.

.

La musique française moderne, est tourmentée, inquiète, elle a les impatiences d'une juvénilité, qui en sait trop long, et ce sont ces hésitations, ces troubles, qui se trahissent dans les œuvres matériellement admirables, moralement incertaines, de nos compositeurs les plus remarquables. — Il n'y a en réalité pas d'idéal défini; après la révolution wagnérienne, qui a renversé l'ancienne formule lyrique, chacun d'une façon différente, essaie de développer une manière de drame, selon les principes de Richard Wagner, en tâchant

d'en franciser, les apparences au moins ; d'autres évoluent vers l'expression réaliste des sujets et des sentiments, d'autres enfin et ce sont les moins respectables, suivent simplement le courant, vers lequel les entraîne la faveur publique, courant plein d'inégalités, de variations, de changements et de hasards. — Quelle différence n'y a-t-il d'ailleurs pas, entre les compositeurs d'antan et un musicien d'aujourd'hui. Comparez le travail moral d'un Adam, d'un Massé, d'un Grisar, avec celui d'un Vincent d'Indy, d'un Camille Erlanger, d'un Saint-Saëns. — Celui qui veut aujourd'hui traduire lyriquement un sujet ou un épisode, s'évertue d'abord à en dégager le côté philosophique, à en approfondir la moralité, puis il en analyse le sentiment et s'en imprègne du tableau, et ce n'est qu'après avoir pour ainsi dire scalpé le personnage et disséqué l'apparition, qu'il s'essaie à en chercher la figure extérieure et l'expression émotionnelle. Le musicien d'aujourd'hui, n'est plus un chanteur, il n'est plus seulement un artiste ; il s'amplifie, de tout ce qui est nécessaire, à la connaissance des hommes et à l'exposition des choses ; il ne parle plus

à des oreilles distraites, qu'enchantent de jolis sons ou que captivent de jolies phrases ; il faut un sens aux harmonies, il faut que les phrases signifient ce qu'elle sonnent, il faut qu'à l'extase inspirée, corresponde la vérité matérielle et l'exactitude expressive. — Le musicien devient donc une sorte d'homme supérieur, où les trois organes essentiels : le cerveau qui pense, le cœur qui vibre, l'œil qui observe, doivent uniformément et concurremment agir et s'impressionner. — C'est ce qui fait la grande difficulté matérielle et morale, d'exister réellement, à la musique d'aujourd'hui.

La grande qualité musicale française, qui est d'ailleurs la grande qualité du tempérament national, *c'est la verve* ; et cette verve, si elle vit toujours et si elle s'impose malgré nous, dans toutes nos manifestations extérieures, ne satisfait plus l'âme et la raison, dont le modernisme s'internationalise de la douleur et des névroses contemporaines et c'est cette alliance de l'expression simple de la nature française, joyeuse et entraînante, avec l'expression complexe, multiple et quelque peu incertaine de l'âme moderne, qui

forme le problème à résoudre, de nos musiciens de demain.

Il ne s'agit plus en effet seulement de chanter, d'exhaler en liberté, cette bonne chanson, où jadis s'exprimait le mieux, ce que l'âme populaire voulait extérioriser. Franche comme une épée, simple comme une fleur des champs, cette chanson défaille, devant nos complications morales, devant l'inextricable de nos pensées, de nos sentiments et de nos sensualismes ; d'autre part voulant conserver sa note particulière, son cachet originaire, son parfum de terroir, elle résiste aux transformations, aux affublements, qu'on tend à lui imposer, aux tourmentes harmoniques sous lesquelles on l'écrase ; c'est ce qui explique certaines disproportions entre les parties du discours musical, où se reconnaît particulièrement l'antagonisme existant, entre ce qui résulte naturellement au point de vue expressif, du tempérament et du caractère français et ce qu'on appelle l'esprit et les tendances de la nation. L'objectif du musicien moderne, est donc de chercher un palliatif, d'essayer d'associer et d'aplanir ces divergences fondamentales et

c'est pourquoi au lieu de voir une réunion de compositeurs, se stimulant entre eux pour une même cause et un même idéal, nous assistons à ces recherches solitaires, à ces tentatives personnelles, à ces efforts particuliers, qui sont peut-être la plus grande preuve de la vitalité et de la force de cette pleïade exceptionnelle, dont s'honore l'école française d'aujourd'hui...

.

La musique d'ailleurs comme tous les arts, s'universalise, se popularise de plus en plus ; au problème matériel du drame et des réalisations pratiques, s'ajoute donc aussi le problème moral, d'unifier au bénéfice de la collectivité humaine, les résultats effectifs de ces efforts, et c'est dans les tentatives de l'école vériste, dont Gustave Charpentier est quelque peu le chef, qu'il faut surtout admirer les premières manifestations de ce nouveau mouvement.

Ce n'est pas seulement de prendre des sujets simples et ouvriers, de couronner l'humble front de la travailleuse, de prouver l'imbécilité du préjugé qui veut n'admettre

sur la scène lyrique que des fantoches galonnés ou des personnages mythiques, qui est admirable, c'est hors ces détails, qui sont d'ailleurs chez Charpentier hautement symboliques, de tracer en quelque sorte le devoir de l'artiste futur et d'élever le style musical en en universalisant l'expression.

A côté des hontes politiques, des iniquités rétrogrades des réactionnaires sociaux ou artistiques, se crée en effet une humanité nouvelle, un monde supérieur et c'est pour ces hommes que les préjugés laisseront insensibles et que la tare des lois ne corrompra plus, que doit se créer un art, qui ne sera plus le plaisir délassant de certains, le métier cruel des autres, mais la consolation, la « *religion supérieure* » de tous. Après l'art religieux qui n'a plus rien à nous dire, après l'art passionnel qui fut trop souvent dissolvant, le temps est venu d'un *art social*, c'est en lui que s'élèveront et se régèneront tous ceux qui plus tard voudront communier d'idéal et d'immatérialité, tous les meurtris, tous les vaincus, car la raison ne suffira peut-être jamais hélas à raffermir les désespoirs et même dans la cité future, dans la société égalitaire

de solidarité et d'union, dont rêve notre justice, la tare humaine ne sera guérie, qu'en ses besoins extérieurs, qu'en ses matérialités apparentes. .

C'est donc vers cet art social, substituant la religion de la beauté au culte des idoles et au dilettantisme aristocratiquement égoïste, qu'instinctivement tendent nos aspirations et c'est le splendide mérite de la musique française d'en vouloir préciser le chemin et précipiter le mouvement.

.

Peu important d'ailleurs, au point de vue général, ces complications, ces atermoiements, la grande preuve est faite, l'essentiel est acquis. A côté de la musique allemande, nourricière et éducatrice, à côté de la musique italienne, défaillante et affaiblie, s'est imposée enfin irréfutablement, une véritable école française, dont l'armorial, il est vrai, ne s'illustre pas d'ancêtres comme Bach ou Palestrina, mais dont l'énergie sincère et le courage tenace, promettent au passé honorable, un avenir glorieux.

Et c'est cette sève généreuse, cette vita-

lité, cette ardeur puissante, qu'il convient surtout d'admirer ; car c'est le gage des efflorescences prochaines, des moissons abondantes et des décisifs résultats ; car c'est l'heureux printemps enfin d'une muse libérée, dont il convient de saluer et d'encourager, la jeunesse féconde et l'adolescente beauté.

Paris 1901.

ACHEVÉ D'IMPRIMER

le trente mars mil neuf cent un

par

Em. PIVOTEAU

Imprimeur à Saint-Amand-Mont-Rond (Cher)