

L'ORPHEE DE GLUCK

AU THÉÂTRE LYRIQUE

Au mois de novembre 1859, M. Carvalho, directeur du Théâtre-Lyrique, a osé entreprendre de remettre en scène l'*Orphée* de Gluck, et a obtenu par ce coup d'audace un des plus grands succès dont nous ayons été témoins. Il fallait être hardi, en effet, et parfaitement convaincu que le beau est beau pour braver les préventions des esprits frivoles, les préjugés des routiniers qui de toutes parts s'élevaient contre sa tentative. Il fallait aussi fermer l'oreille aux récriminations des gens intéressés à se montrer hostiles à la résurrection des chefs-d'œuvre qu'il suffit de montrer pour faire établir par le public intelligent d'écrasantes comparaisons. Bien plus, il fallait avec des ressources bornées arriver à une de ces exécutions fidèles, animées, vivantes, faute desquelles tant et tant de magnifiques productions sont trop souvent calomniées, défigurées, anéanties.

A Paris, quand on le veut bien et qu'on sait choisir, on trouve aisément à former un excellent orchestre, un chœur satisfaisant, une collection de demi-chanteurs pour remplir passablement les demi-rôles dans un opéra; mais s'il s'agit de

s'assurer d'un artiste de premier ordre pour une de ces grandes figures qui ne supportent rien d'incomplet ni de mesquin dans leur reproduction, la difficulté est presque toujours insurmontable. *Orphée* est de celles-là. Où trouver le ténor réunissant les qualités spéciales que la représentation de ce personnage exige : connaissance profonde de la musique, habileté dans le chant large ; possession complète du style simple et sévère ; organe puissant et noble ; profonde sensibilité, expression du visage, beauté et naturel du geste ; enfin compréhension parfaite et par suite amour raisonné de l'œuvre de Gluck ? Heureusement le directeur du Théâtre-Lyrique savait que le rôle d'Orphée fut écrit dans l'origine pour une voix de contralto, il comprit qu'en le faisant accepter à madame Viardot il assurait le succès de son entreprise. Il y parvint. Une fois sûr du concours de la grande artiste, il fit entreprendre pour la partition un travail spécial que nous allons indiquer.

L'Orfeo ed Euridice, azione teatrale per la musica, del signor cavaliere Cristofano Gluck, fut d'abord un opéra en trois actes fort courts, dont le texte italien avait été écrit par Calzabigi. Il fut représenté pour la première fois à Vienne, en 1764, bientôt après à Parme, puis sur une foule d'autres théâtres d'Italie.

A Vienne, les rôles étaient ainsi distribués :

Orfeo, signor Gaetano Guadagni (contralto castrat) ;

Eurydice, signora Marianna Bianchi ;

Amore, signora Lucia Clavarau.

On a même conservé le nom du maître des ballets, Gasparo Angiolini, et celui du metteur en scène, Maria Quaglio.

Plus tard, Gluck, étant venu en France pour reproduire *Orphée* sur la scène de l'Académie royale de musique, fit traduire le libretto de Calzabigi par M. Moline, transposa ou fit transposer le rôle principal pour la voix de haute-contre (ténor haut) du chanteur Legros, ajouta beaucoup de morceaux nouveaux à sa partition, et fit subir aux anciens une foule de modi-

fications importantes. Parmi les morceaux nouveaux, nous signalerons seulement le premier air de l'Amour :

Si les doux accords de ta lyre;

celui d'Eurydice avec chœur :

Cet asile aimable et tranquille;

l'air de bravoure qu'il introduisit à la fin du premier acte :

L'espoir renaît dans mon âme;

l'air pantomime pour flûte seule dans la première scène des champs Élysées, et plusieurs airs de ballet fort développés.

En outre, il ajouta six mesures au premier chant d'Orphée, dans la scène infernale, trois au second, trois à la péroraison de l'air : *Che faro senza Euridice*, » une seule au chœur des ombres heureuses : « *Torna o bella al tuo consorte.* » (Il s'aperçut fort tard que l'absence de cette mesure détruisait la régularité de la phrase finale). Il réinstrumenta presque de fond en comble la délicieuse symphonie descriptive qui sert d'accompagnement au chant d'Orphée à son entrée dans les champs Elyséens :

Che puro ciel! che chiaro sol!

supprima plus de quarante mesures dans le récitatif qui commence le troisième acte et en refit entièrement un second.

Ces remaniements, et quelques-uns que je néglige d'indiquer ici, étaient tous à l'avantage de la partition. Malheureusement d'autres corrections furent faites, peut-être par une main étrangère, qui mutilèrent certains passages de la plus barbare façon. Ces mutilations ont été conservées dans la partition française gravée, et toujours reproduites aux exécutions d'*Orphée* que j'ai entendues si souvent à l'Opéra, de 1825 à 1850. Il y avait, à l'époque où Gluck écrivit *l'Orfeo* à Vienne, un instrument à

vent dont on se sert encore aujourd'hui dans quelques églises d'Allemagne pour accompagner les chorals, et qu'il nomme cornetto. Il est en bois, percé de trous, et se joue avec une embouchure de cuivre ou de corne semblable à l'embouchure de la trompette.

Dans la cérémonie religieuse funèbre qui se fait autour du tombeau d'Eurydice, au premier acte d'*Orfeo*, Gluck adjoignit le cornetto aux trois trombones pour accompagner les quatre parties du chœur. Le cornetto, n'étant pas connu à l'Opéra de Paris, fut plus tard supprimé sans être remplacé par un autre instrument, et les soprani du chœur, dont il suit le dessin à l'unisson dans la partition italienne, furent ainsi privés de leur doublure instrumentale. Dans la troisième strophe de la romance du premier acte :

Piango il mio ben così,

l'auteur a introduit deux cors anglais. L'orchestre de l'Opéra français n'en possédant pas, les cors anglais furent remplacés par deux clarinettes.

Aux voix de contralto, d'un si heureux effet dans les chœurs, et que Gluck employa dans *Orfeo*, comme tous les maîtres italiens et allemands, on substitua à Paris les voix criardes de haute-contre. Bien plus, dans le chœur des champs Élysées :

Viens dans ce séjour paisible,

au passage des coryphées chantant :

Eurydice va paraître

si bien écrit dans la partition italienne, cette partie de haute-contre fut modifiée, sans qu'on puisse concevoir pourquoi, de manière à produire *quatre fois* la faute d'harmonie la plus plate qui se puisse commettre.

Quant aux fautes de gravure existant dans les deux parti-

tions, l'italienne et la française, aux indications essentielles omises, aux nuances mal placées, je n'en finirais pas de les signaler.

Gluck semble avoir été d'une paresse extrême, et fort peu soucieux de rédiger, non-seulement avec la correction harmonique digne d'un maître, mais même avec le soin d'un bon copiste, ses plus belles compositions. Souvent, pour ne pas se donner la peine d'écrire la partie de l'alto de l'orchestre, il l'indique par ces mots : « col basso, » sans prendre garde que par suite de cette indication la partie d'alto qui se trouve à la double octave haute des basses va monter au-dessus des premiers violons. En quelques endroits, dans le dernier chœur des ombres heureuses, par exemple, il a même écrit en toutes notes cette partie trop haut et de façon à produire des octaves entre les deux parties extrêmes de l'harmonie; faute d'enfant qu'on est aussi surpris qu'affligé de trouver là.

Enfin des trombones furent ajoutés par l'un des anciens chefs d'orchestre de l'Opéra dans certaines parties de la scène des enfers où l'auteur n'en avait pas mis, ce qui affaiblissait nécessairement l'effet de leur intervention dans la fameuse réponse des démons (Non!) où le compositeur a voulu les faire entendre.

On conçoit maintenant le genre de travail qu'il a fallu faire pour remettre cet ouvrage en ordre, approprier à la voix de contralto les récitatifs et airs nouveaux ajoutés par Gluck au rôle principal, lors de sa transformation en Orphée ténor, ôter les trombones ajoutés par un inconnu, et remplacer par un cornet moderne en cuivre le cornetto en bois dont personne ne joue à Paris, et qui double les soprani du chœur en marchant avec le groupe des trombones au premier acte et au second.

De plus on a corrigé dans le livret quelques vers de M. Moline, dont la niaiserie paraissait dangereuse et inacceptable même par un public accoutumé au style des Moline de notre temps.

Pouvait-on, par exemple, laisser dire à Eurydice, qui veut absolument se faire regarder par son *époux* :

Contente mon envie !

et quelques autres gentillessees semblables?...

Après ce long préambule, nécessaire peut-être, nous sommes plus à l'aise pour parler de l'*Orphée* de Gluck et de la façon dont il a été remis en scène au Théâtre-Lyrique.

M. Jaunin l'écrivait dernièrement : « Nous ne reprenons pas les chefs-d'œuvre, ce sont les chefs-d'œuvre qui nous reprennent. »

En effet, voilà qu'*Orphée* nous a repris, nous tous qui sommes de bonne prise. Quant aux autres, quant à ces Polonius qui trouvent tout trop long et à qui il faut un conte grivois ou quelque sale parodie pour les tenir éveillés, aucun chef-d'œuvre ne voudrait d'eux, et *Orphée* n'aurait garde de les reprendre.

On sait cela, et pourtant on sent son cœur se serrer en écoutant les opinions diverses émises par la foule toutes les fois qu'une production importante de l'art est soumise à son jugement. On sent son cœur se soulever, surtout si, après de nobles émotions, on entend discuter le produit probable en gros sous de l'œuvre qui les a causées, et répéter autour de soi cette phrase infâme : « Cela fera-t-il de l'argent ? »

Mais n'abordons pas ces questions de lucre et de trafic auxquelles on ramène tout aujourd'hui, laissons-nous aller franchement *aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne nous donnons pas de la peine pour nous empêcher d'avoir du plaisir*. Qu'est-ce que le génie ? qu'est-ce que la gloire ? qu'est-ce que le beau ? Je ne sais, et ni vous, monsieur, ni vous, madame, ne le savez mieux que moi. Seulement il me semble que si un artiste a pu produire une œuvre capable de faire naître en tous temps des sentiments élevés, de belles passions dans le cœur d'une certaine classe d'hommes que nous croyons, par la

délicatesse de leurs organes et la culture de leur esprit, supérieurs aux autres hommes, il me semble, dis-je, que cet artiste a du génie, qu'il mérite la gloire, qu'il a produit du beau. Tel fut Gluck. Son *Orphée* est presque centenaire, et après un siècle d'évolutions, de révolutions, d'agitations diverses dans l'art et dans tout, cette œuvre a profondément attendri et charmé le public du Théâtre-Lyrique. Qu'importe, après cela, l'opinion des gens à qui il faut, comme au Polonius de Shakspeare, *un conte grivois* pour les empêcher de s'endormir... Les affections et les passions d'art sont comme l'amour : on aime parce qu'on aime, et sans tenir le moindre compte des conséquences plus ou moins funestes de l'amour.

Oui, l'immense majorité des auditeurs, à la première représentation d'*Orphée*, a éprouvé une admiration sincère pour tant de traits de génie répandus dans cette ancienne partition. On a trouvé les chœurs de l'introduction d'un caractère sombre parfaitement motivé par le drame, et constamment émouvants, par la lenteur même de leur rythme et la solennité triste de leur mélodie. Ce cri douloureux d'Orphée « Eurydice ! » jeté par intervalles au milieu des lamentations du chœur, est admirable, disait-on de toutes parts. La musique de la romance :

Objet de mon amour,
Je te demande au jour
Avant l'aurore,

est une digne traduction des vers de Virgile :

*Te dulcis conjux, te solo in littore secum,
Te veniente die, te decedente canebat.*

Les récitatifs dont les deux strophes de ce morceau sont précédées et suivies ont une vérité d'accent et une élégance de formes très-rares ; l'orchestre lointain, placé dans la coulisse et répétant en écho la fin de chaque phrase du poète éploré, en augmente encore le charme douloureux. Le premier air de

l'Amour a une certaine grâce malicieuse comme celle que l'on prête au dieu de Paphos; le second contient beaucoup de formules de mauvais goût et qui ont en conséquence vieilli. L'air de bravoure a vieilli bien plus encore. Au reste, hâtons-nous de dire qu'il n'est pas de Gluck. Ce morceau, dont la présence dans la partition d'*Orphée* est inexplicable, est tiré d'un opéra de *Tancrede*, d'un maître italien nommé Bertoni. Nous en parlerons tout à l'heure.

Dans l'acte des Enfers, l'introduction instrumentale, l'air pantomime des Furies, le chœur des Démons, menaçants d'abord et peu à peu touchés, domptés par le chant d'Orphée, les déchirantes et pourtant mélodieuses supplications de celui-ci, tout est sublime.

Et quelle merveille que la musique des champs Élysées! ces harmonies vaporeuses, ces mélodies mélancoliques comme le bonheur, cette instrumentation douce et faible donnant si bien l'idée de la paix infinie!... tout cela caresse et fascine. On se prend à détester les sensations grossières de la vie, à désirer de mourir pour entendre éternellement ce divin murmure.

Que de gens, qui rougissent de laisser voir leur émotion, ont versé des larmes, en dépit de leurs efforts pour les contenir, au dernier chœur de cet acte :

Près du tendre objet qu'on aime,

au suave monologue d'Orphée décrivant le séjour bienheureux :

Quel nouveau ciel pare ces lieux!

Enfin le duo plein d'une agitation désespérée, l'accent tragique du grand air d'Eurydice, le thème mélodieux de celui d'Orphée :

J'ai perdu mon Euridice...

entrecoupé de mouvements lents épisodiques de la plus poignante expression, et le court mais admirable largo :

Oui, je te suis, cher objet de ma foi.

où se reconnaît si bien le sentiment de joie extatique de l'amant qui va mourir pour rejoindre son aimée, ont paru couronner dignement ce beau poème antique que Gluck nous a légué, et dont quatre-vingt-quinze années n'ont altéré ni la force expressive ni la grâce. Je crois avoir dit tout à l'heure qu'on n'avait touché à l'instrumentation qu'afin de la rendre absolument telle que Gluck l'a composée.

Mademoiselle Marimon est gracieuse dans le rôle de l'Amour; elle laisse voir de temps en temps un désir de ralentir les mouvements contre lequel nous l'engageons à se tenir en garde. Il ne faut pas oublier que son personnage est le dieu ailé de Paphos et de Gnide, et non la déesse de la sagesse.

On a fait répéter à mademoiselle Moreau (l'Ombre heureuse) l'air avec chœur¹ : « Cet asile aimable et tranquille, » qui exige un soprano aigu, et qu'elle a purement chanté. Mademoiselle Sax met beaucoup d'énergie, un peu trop même, dans le rôle de l'amante d'Orphée. Eurydice est une jeune femme douce, timide, et son chant ne comporte guère les grands éclats de voix; mademoiselle Sax a fort bien dit toutefois son air : « Fortune ennemie. »

Pour parler maintenant de madame Viardot, c'est toute une étude à faire. Son talent est si complet, si varié, il touche à tant de points de l'art, il réunit à tant de science une si entraînante spontanéité, qu'il produit à la fois l'étonnement et l'émotion; il frappe et attendrit; il impose et persuade. Sa voix, d'une étendue exceptionnelle, est au service de la plus savante vocalisation et d'un art de phraser le chant large dont les exemples sont bien rares aujourd'hui. Elle réunit à une verve indomptable, entraînante, despotique, une sensibilité profonde et des facultés presque déplorables pour exprimer les immenses douleurs. Son geste est sobre, noble autant que vrai, et l'expres-

¹ Cet air, dans la partition, appartient au rôle d'Eurydice.

sion de son visage, toujours si puissante, l'est plus encore dans les scènes muettes que dans celles où elle doit renforcer l'accentuation du chant.

Au début du premier acte d'*Orphée*, ses poses auprès du tombeau d'Eurydice rappellent celles de certains personnages des paysages de Poussin, ou plutôt certains bas-reliefs que Poussin prit pour modèles. Le costume viril antique, d'ailleurs, lui sied on ne peut mieux.

Madame Viardot, à partir de son premier récitatif :

Aux mânes sacrés d'Eurydice
Rendez les suprêmes honneurs,
Et couvrez son tombeau de fleurs,

s'est emparée de l'auditoire. Chaque mot, chaque note portaient. La grande et belle mélodie, « *Objet de mon amour,* » dite avec une largeur de style incomparable et une profonde douleur calme, a plusieurs fois été interrompue par les exclamations échappées aux auditeurs les plus impressionnables. Rien de plus gracieux que son geste, de plus touchant que sa voix, lorsqu'elle se tourne vers le fond de la scène, contemple les arbres du bois sacré et dit :

Sur ces troncs dépouillés de l'écorce naissante
On lit ce mot, gravé par une main tremblante :

Voilà l'élegie, voilà l'idylle antique, c'est Théocrite, c'est Virgile.

Mais à ce cri :

Implacables tyrans, j'irai vous la ravir !

tout change, la rêverie et la douleur cèdent la place à l'enthousiasme et à la passion. Orphée saisit sa lyre, il va descendre aux enfers ;

Les monstres du Ténare ne l'épouvantent pas.

il ramènera Eurydice. Dire ce que madame Viardot a fait de

cet air de bravoure est à peu près impossible. On ne songe pas, en l'écoutant, au style du morceau. On est saisi, entraîné par ce torrent de vocalisations impétueuses motivées par la situation.

On sait comment madame Viardot chante la scène des enfers; elle l'a exécutée souvent à Londres et à Paris. Jamais pourtant, et cela se conçoit, elle n'y mit, au concert, cette ardeur de supplication, ces tremblements de voix, ces sons mourants qui rendent vraisemblable l'attendrissement des larves, des spectres et des monstres infernaux.

Mais, et c'est ici que s'est manifesté avec le plus d'évidence le talent de l'actrice, nous voici dans le séjour de l'éternelle paix. Émues par le chant d'Orphée, les ombres légères, simulacres privés de la vie, viennent des profondeurs de l'Érèbe, nombreuses comme ces milliers d'oiseaux qui se cachent dans les feuillages :

*Matres, atque viri, defuncta que corpora vita
Magnanimum heroum, pueri, innuptæque puellæ.*

Il s'agissait pour la grande artiste d'atteindre à la hauteur de la poésie virgilienne, et certes elle y est parvenue.

Rien de plus solennel que son entrée dans cette partie de l'Élysée que viennent d'abandonner les ombres, rien de plus doucement grave que ces beaux sons de contralto qu'on entend s'exhaler au fond de la scène dans cette solitude, pendant l'harmonieux murmure des eaux et du feuillage, à ces mots :

Quel nouveau ciel pare ces lieux !

Mais l'aimée ne paraît point; où la trouver? Orphée s'inquiète; le sourire qui illuminait ses traits s'efface. Eurydice! Eurydice! en quels lieux es-tu? Viennent les jeunes ombres, les jeunes belles, les amantes, les vierges « *innuptæ puellæ* » groupées de trois en trois, de deux en deux, les bras enlacés, la tête légèrement inclinée sur l'épaule, l'œil curieux, tournant en silence autour du vivant. Orphée, de plus en plus anxieux, va de

groupe en groupe, examinant ces beaux jeunes visages pâles, espérant reconnaître celui d'Eurydice, et toujours trompé dans son attente. Le découragement, la crainte, s'emparent de lui, il va désespérer, quand des voix s'élevant d'un bosquet peu éloigné lui chantent sur une ineffable mélodie :

Eurydice va paraître
Avec de nouveaux attraits.

Alors sa joie renaît; il sourit de ce sourire mouillé de larmes que font naître les suprêmes ravissements. Les ombres amènent enfin la douce épouse, « *dulcis conjux.* » Orphée, sans se retourner, sans la voir, et averti de son approche par le sens inconnu de l'extase, le sens du grand amour, commence à frissonner. La main d'Eurydice est mise dans la sienne; à ce contact adoré, on le voit bouleversé, trépidant, près de tomber sans force. Il s'éloigne cependant d'un pas incertain, entraînant Eurydice encore froide et étonnée, et gravit ainsi la colline qui conduit sous le ciel des vivants, pendant que les ombres immobiles et silencieuses tendent d'en bas, en signe d'adieu, leurs bras vers les deux amants. Quel tableau! quelle musique! et quelle pantomime de madame Viardot! C'est le sublime dans la grâce, c'est l'idéal de l'amour, c'est divinement beau.

O Polonius sans cœur qui ne sentez pas cela, vous êtes bien à plaindre.

Nous avons à admirer beaucoup encore. Sans parler de l'agitation douloureuse avec laquelle madame Viardot a dit toute la partie d'*Orphée* dans le grand duo :

Viens, suis un époux qui t'adore.

de son attitude et de son accent dans son aparté de l'autre duo, à ces mots placés sur une déchirante progression chromatique :

Que mon sort est à plaindre!

Il nous reste à signaler le chef-d'œuvre culminant de la

grande artiste dans cette *création* du rôle d'Orphée ; je veux parler de son exécution de l'air célèbre :

J'ai perdu mon Eurydice.

Gluck a dit quelque part : « Changez la moindre nuance de mouvement et d'accent à cet air, et vous en ferez un air de danse. » Madame Viardot en fait ce qu'il en fallait faire, c'est-à-dire ce qu'il est, un de ces prodiges d'expression à peu près incompréhensibles pour les chanteurs vulgaires, et qui sont, hélas ! si souvent profanés. Elle en a dit le thème de trois façons différentes : d'abord dans son mouvement lent avec une douleur contenue, puis, après l'adagio épisodique :

Mortel silence !
Vaine espérance !

en *sotto voce*, *pianissimo*, d'une voix tremblante, étouffée par un flot de larmes, et enfin, après le second adagio, elle a repris le thème sur un mouvement plus animé, en quittant le corps d'Eurydice auprès duquel elle était agenouillée, et en s'élançant, folle de désespoir, vers le côté opposé de la scène, avec tous les cris, tous les sanglots d'une douleur éperdue. Je n'essayerai pas de décrire les transports de l'auditoire à cette scène bouleversante. Quelques admirateurs maladroits se sont même oubliés jusqu'à crier *bis* avant le sublime passage :

Entends ma voix qui t'appelle,

et on a eu beaucoup de peine à leur imposer silence. Certaines gens crieraient *bis* pour la scène de Priam dans la tente d'Achille, ou pour le *To be or not to be* d'Hamlet. Pourquoi faut-il que l'on puisse reprocher à madame Viardot un changement déplorable à la fin de cet air, changement produit par une tenue qu'elle fait sur le sol aigu et qui oblige, non-seulement d'arrêter l'orchestre quand Gluck le précipite impétueusement vers la conclusion, mais encore de modifier l'harmonie et de

substituer l'accord de la dominante à celui de la sixte sur la sous-dominante; de faire enfin *le contraire de ce que Gluck a voulu!*...

Pourquoi peut-on lui reprocher aussi quelques autres altérations du texte et quelques roulades déplacées dans un récitatif?

Hélas!

La mise en scène, je l'ai déjà dit, est digne de l'œuvre musicale. On ne saurait imaginer rien de plus ingénieux ni de plus en rapport avec le sujet, surtout pour les champs Élysées et pour la scène des enfers. Les costumes d'ailleurs sont charmants et les danses suffisantes. Cette résurrection de la poétique partition de Gluck fait le plus grand honneur à M. Carvalho et lui donne des titres à la reconnaissance de tous les amis de l'art.

LIGNES ÉCRITES QUELQUE TEMPS APRÈS

LA

PREMIÈRE REPRÉSENTATION D'ORPHÉE

Orphée commence à avoir une vogue inquiétante. Il faut espérer pourtant que Gluck ne deviendra pas à *la mode*. Que le théâtre soit plein à chacune des représentations du chef-d'œuvre, tant mieux ; que M. Carvalho gagne beaucoup d'argent, tant mieux ; que les mœurs musicales des Parisiens s'épurent, que leurs petites idées s'agrandissent et s'élèvent, tant mieux encore ; que le public artiste se complaise dans sa joie exceptionnelle, tant mieux, mille fois tant mieux. Mais que les Polonius (c'est le nouveau nom de monsieur Prud'homme) se croient obligés maintenant de rester éveillés aux représentations d'Orphée, qu'ils se cachent pour aller voir leurs chères parodies dans un théâtre qu'il est interdit de nommer, qu'ils feignent de trouver la musique de Gluck *charmante*, tant pis ! tant pis ! Pourquoi chasser le naturel, puisqu'il ne tardera pas à revenir au galop ? Pourquoi, quand on est un respectable M. Prud'homme, un Polonius barbu ou non barbu, ne pas parler la langue de son *emploi*, faire semblant de comprendre et de sentir, et ne pas dire franchement avec tant d'autres : « C'est assommant, ah ! c'est assommant ! » (Je ne cite pas le mot en

usage dans la langue des Polonius, il est trop peu littéraire.) Pourquoi baisser la voix pour dire, comme je l'ai entendu dire si haut : « Veuillez m'excuser, madame, de vous avoir fait subir une telle rapsodie ; assister à ce long enterrement ; nous irons voir Guignol demain aux Champs-Élysées pour nous dédommager ; car nous sommes volés, dans toute la force du terme, volés comme on ne l'est pas en pleine forêt de Bondy. Ce sont ces imbéciles de journalistes qui nous ont amenés dans ce traquenard. » Ou bien : « C'est de la musique savante, très-savante ; mais s'il faut étudier le contre-point pour la bien goûter, vous avouerez, ma chère madame Prud'homme, qu'elle est encore au-dessus de *nos moyens*. » — Ou bien : « Il n'y a pas deux mesures de mélodie là-dedans ; si nous autres jeunes compositeurs nous écrivions de pareille musique, on nous jetterait des pommes de terre. » — Ou bien : « C'est de la musique *faite par le calcul*, et bonne seulement pour des mathématiciens. » — Ou bien : « C'est beau mais c'est bien long. » — Ou bien : « C'est long, mais ce n'est pas beau. » Et tant d'autres aphorismes dignes d'admiration.

Oui, tant pis, tant pis, si ce nouveau genre de tartuferie vient à se répandre ; car rien n'est plus délicieux et plus flatteur pour les gens organisés d'une certaine façon que de voir les choses qu'ils aiment et admirent insultées par les gens organisés d'autre sorte. C'est le complément de leur bonheur. Et dans le cas contraire ils sont toujours tentés de paraphraser l'aparté d'un orateur de l'antiquité, et de dire : « Les Polonius sont enchantés, admirerions-nous une platitude?... »

Mais, rassurons-nous, il n'en sera pas ainsi ; Gluck ne deviendra pas à la mode, et Guignol, depuis quelques jours, voit grossir le chiffre de ses recettes, tant il y a de gens qui vont le voir pour se dédommager.

.....

Une des causes de l'excellent effet produit au Théâtre-Lyrique par l'œuvre de Gluck doit être attribuée aux dimensions

modestes de la salle qui permettent d'entendre et les paroles si intimement unies à la musique, et les délicatesses de l'instrumentation. Je crois l'avoir prouvé, les salles trop vastes sont fatales à toute musique expressive, aux finesses et aux charmes les plus intimes de l'art. Ce sont les vastes salles qui ont amené dans les livrets d'opéras l'emploi de ces non-sens, de ces sottises audacieuses, *qu'on n'entend pas* (disent les cyniques qui les commettent). Ce sont les salles trop vastes, je ne me lasserai pas de le répéter, qui semblent justifier certains compositeurs des brutalités insensées de leur orchestre. Les salles trop vastes n'ont-elles pas ainsi contribué à produire l'école de chant dont nous jouissons, école où l'on vocifère au lieu de chanter, où, pour donner plus de force à l'émission du son, le chanteur respire de quatre en quatre notes, souvent de trois en trois, brisant, morcelant, désarticulant, détruisant ainsi toute phrase bien faite, toute noble mélodie. supprimant les élisions, faisant à tout bout de chant des vers de treize ou de quatorze pieds, sans compter l'écartèlement du rythme musical, sans compter les hiatus et cent autres vilenies qui transforment la mélodie en récitatif, les vers en prose, le français en auvergnat? Ce sont ces gouffres à *recettes* qui ont amené de tout temps les hurlements des ténors, des basses, des soprani de l'Opéra, et ont fait les plus fameux chanteurs de ce théâtre mériter les appellations de taureaux, de paons et de pintades, que leur donnaient les gens grossiers, accoutumés à appeler les choses par leur nom.

On cite même à ce sujet un joli mot de Gluck. Pendant les répétitions d'*Orphée* à l'Académie royale de musique, Legros s'obstinait à hurler, selon sa méthode, la phrase de l'entrée au Tartare : « Laissez-vous toucher par mes pleurs ! » Un jour enfin le compositeur exaspéré l'interrompit au milieu de sa période et lui envoya cette bourrade en pleine poitrine : « Monsieur ! monsieur ! voulez-vous bien modérer vos clameurs ! De par le diable, on ne crie pas ainsi en enfer ! »

Comme avec irrévérence
Parlait aux dieux ce maraud !

Et pourtant on était déjà loin du beau temps où Lulli cassait son violon sur la tête d'un mauvais musicien, où Handel jetait une cantatrice récalcitrante par la fenêtre. Mais Gluck était protégé par sa gracieuse élève, la reine de France, et Vestris, le *diou* de la danse, ayant osé dire que les airs de ballets de Gluck n'étaient pas dansants, se voyait contraint, par un ordre de Marie-Antoinette, d'aller faire des excuses au chevalier Gluck. On prétend même que cette entrevue fut très-agitée. Gluck était grand et fort ; en voyant entrer le léger petit *diou*, il courut à lui, le prit sous les aisselles en chantonnant un air de danse d'*Iphigénie en Aulide*, et le fit sauter bon gré mal gré autour de l'appartement. Après quoi, le déposant tout essoufflé sur un siège : « Eh ! eh ! lui dit-il en ricanant, vous voyez bien que mes airs de ballets sont dansants, puisque seulement à me les entendre fredonner vous ne pouvez vous empêcher de bondir comme un chevreau ! »

Le Théâtre-Lyrique a précisément les dimensions les plus convenables à l'effet complet d'une œuvre telle qu'*Orphée*. Rien n'y est perdu, ni des sons de l'orchestre, ni de ceux des voix, ni de l'expression des traits des acteurs.

.....
A propos d'*Orphée*, je signalerai ici un des plagiats les plus audacieux dont il y ait d'exemple dans l'histoire de la musique, et que je découvris il y a quelques années en parcourant une partition de Philidor. Ce savant musicien, on le sait, avait eu entre les mains des épreuves de la partition italienne d'*Orfeo* qui se publiait à Paris en l'absence de l'auteur. Il jugea à propos de s'emparer de la mélodie

Objet de mon amour,

et de l'adapter tant bien que mal aux paroles d'un morceau de son opéra le *Sorcier*, qu'il écrivait alors. Il en changea seule-

ment les mesures 1, 5, 6, 7 et 8, et transforma la première période de Gluck, composée de trois fois trois mesures, en une autre formée de deux fois quatre mesures, parce que la coupe des vers l'y obligeait. Mais à partir de ces paroles :

Dans son cœur on ne sent éclore
Que le seul désir de se voir,

Philidor a copié la mélodie de Gluck, sa basse, son harmonie, et même les échos de hautbois de son petit orchestre placé dans la coulisse, en transposant le tout en *la*. Je n'avais point entendu parler alors de ce vol impudent et qui paraîtra manifeste à quiconque voudra jeter les yeux sur la romance de Bastien :

Nous étions dans cet âge,

à la page 33 de la partition du *Sorcier*.

J'apprends que M. de Sévelinges l'avait déjà signalé dans une notice publiée par lui sur Philidor dans la *Biographie universelle* de Michaud, et que M. Fétis a voulu en défendre le musicien français. La première représentation d'*Orfeo* étant censée avoir eu lieu à Vienne dans le courant de 1764, et celle du *Sorcier* ayant eu lieu en effet à Paris le 2 janvier de la même année, il lui paraît impossible que Philidor ait eu connaissance de l'ouvrage de Gluck. Mais M. Farrenc a prouvé dernièrement par des documents authentiques que l'*Orfeo* fut joué pour la première fois à Vienne en 1762, que Favart fut chargé d'en publier la partition à Paris pendant l'année 1763, et que Philidor s'offrit, dans ce même temps, pour corriger les épreuves et *inspecter la gravure de l'ouvrage*.

Or il me semble très-vraisemblable que l'officieux correcteur d'épreuves, après avoir pillé la romance de Gluck, aura lui-même changé sur le titre de la partition d'*Orfeo* la date de 1762 en celle de 1764, afin de rendre plausible l'argument que cette fausse date a suggéré à M. Fétis : « Philidor ne peut avoir

volé Gluck, puisque le *Sorcier* a été joué avant *Orfeo*. » Le vol est de la dernière évidence. Avec un peu plus d'audace, Philidor eût pu faire passer Gluck pour le voleur.

Je reviens maintenant à l'air de bravoure qui termine le premier acte de l'*Orphée* français. J'avais entendu dire qu'il n'était pas de Gluck, qui, pourtant, dans quelques-unes de ses partitions italiennes, a écrit plusieurs airs de cette espèce. J'ai voulu m'en assurer. Après avoir cherché inutilement à la bibliothèque du Conservatoire la partition du *Tancrede* de Bertoni, d'où on le disait tiré, j'ai fini par la trouver à la bibliothèque impériale, et en feuilletant le premier acte de cet ouvrage, j'ai reconnu du premier coup d'œil le morceau en question : il est impossible de le méconnaître ; quelques notes seulement, dans la version d'*Orphée*, ont été ajoutées à la ritournelle. Comment cet air a-t-il été introduit dans l'opéra de Gluck ? et par qui le fut-il ? c'est ce que j'ignore. Dans une brochure française qu'un nommé Coquiau, antagoniste de Gluck, publia à Paris en 1779, et qui a pour titre : *Entretiens sur l'état actuel de l'opéra de Paris*, le grand compositeur était violemment attaqué, et accusé de divers plagiats, notamment d'avoir pris un air entier dans une partition de Bertoni. Les partisans de Gluck ayant nié le fait, Coquiau écrivit à Bertoni, de qui il reçut la réponse suivante qu'il publia dans un supplément à sa brochure, intitulé : *Suite des entretiens sur l'état actuel de l'opéra de Paris, ou Lettres à M. S. (Suard)*.

Malgré la circonspection et l'embarras du musicien italien, et sa crainte comique de se compromettre, la vérité n'en éclate pas moins, d'une façon surabondante, je le répète, dans cette lettre dont nous devons la communication à l'obligeance de M. Anders, de la bibliothèque impériale. La voici :

« Londres, ce 9 septembre 1779.

« Monsieur,

« Je suis très-surpris de me voir interpellé par la lettre que

vous me faites l'honneur de m'écrire, et je désirerais fort n'être point compromis dans une querelle musicale qui, par la chaleur que vous y mettez, pourrait devenir d'une très-grande conséquence, puisque vous m'assurez d'ailleurs que le *fanatisme* s'en mêle, ce qui est une raison de plus pour me soustraire à ses effets; je vous prierai donc de me permettre de vous répondre simplement que l'air de *S'ocche dal ciel discende* a été composé par moi à Turin, pour la signora Girelli, je ne me rappelle pas dans quelle année, je ne pourrais pas même vous dire si je l'ai réellement *faite* (sic) pour l'*Iphigénie en Tauride*, comme vous m'en assurez, je croirais plutôt qu'*elle* (sic) appartient à mon opéra de *Tancrede*; mais cela n'empêche pas que l'air ne soit de moi: c'est ce que je puis, c'est ce que je dois certifier avec toute la vérité d'un homme d'honneur, plein de respect pour tous les ouvrages des grands maîtres, mais plein de tendresse pour les siens; c'est avec ces sentiments et la plus parfaite reconnaissance que je suis,

« Monsieur,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

« FERDINANDO BERTONI. »

Tancrede fut joué à Venise pendant le carnaval de 1767, et l'*Orphée* français ne fut représenté à Paris qu'en 1774. Probablement le chanteur Legros, qui créa à Paris le rôle d'Orphée, ne s'accommodant pas du simple récitatif par lequel Calzabigi et Gluck avaient terminé leur premier acte, aura exigé un air de bravoure: Gluck, s'obstinant à ne pas vouloir l'écrire, et cédant néanmoins à ses instances, lui aura dit peut-être, en lui présentant l'air de Bertoni: « Tenez, chantez cela et laissez-moi tranquille. » Mais Gluck n'est pas justifié ainsi d'avoir laissé imprimer l'air de Bertoni dans sa partition, sans indiquer où ni à qui il l'avait pris. Cela n'explique pas davantage le silence qu'il semble avoir gardé, quand l'auteur de la brochure dont je viens de parler dénonça le plagiat.

Il faut savoir que ce Bertoni, si inconnu aujourd'hui, avait, en 1766, fait représenter au théâtre de San Benedetto, de Venise, l'*Orfeo* de Calsaligi, dont il avait refait la musique.

En publiant sa partition (que j'ai lue), il crut devoir s'excuser d'une telle hardiesse. « Je ne prétends ni n'espère, dit-il dans sa préface, obtenir pour mon *Orfeo* un succès comparable à celui qui vient d'accueillir le chef-d'œuvre de M. Gluck, dans toute l'Europe, et si je puis seulement mériter les encouragements de mes compatriotes, je m'estimerai trop heureux. »

Il avait raison d'être modeste, car sa musique est en quelque sorte calquée sur celle de Gluck; en plusieurs endroits même, dans la scène des enfers surtout, les formes rythmiques du maître allemand sont si fidèlement imitées, que, si l'on regarde la partition d'une certaine distance, la figure des groupes de notes fait illusion, et l'on croit voir l'*Orphée* de Gluck.

Ne se peut-il pas que celui-ci ait dit, à l'occasion de l'air de *Tancrede* : « Cet Italien m'a assez pillé pour son *Orfeo*, je puis bien à mon tour lui prendre un air ? » Cela est possible, mais trop peu digne d'un tel homme pour qu'on se laisse aller volontiers à le croire.

Je ne sais rien de plus sur ce fait.

.....
 Quand Adolphe Nourrit chanta à l'Opéra le rôle d'Orphée, il supprima l'air de bravoure, soit que le morceau ne lui plût pas, soit qu'il connût la fraude, et le remplaça par un fort bel air agité de l'*Écho* et *Narcisse*, de Gluck,

O transport; ô désordre extrême.

dont les paroles et la musique se trouvent par hasard convenir à la situation. C'est, je crois, ce qu'on devrait faire toujours.