

Nous voici donc en possession d'un troisième théâtre lyrique. La subvention de 100,000 francs est maintenue, le directeur nommé, il ne s'agit plus désormais que de s'entendre sur ce qu'on y jouera, car ce qu'on n'y jouera pas, nous le savons presque d'avance. Ainsi les traductions seraient, paraît-il, exclues du répertoire ; ce puissant fonds de réserve, où l'ancienne scène du Châtelet puisa jadis de si beaux élémens de fortune, serait interdit à l'administration actuelle, qui, laissant à l'Opéra *Don Juan* [*Don Giovanni*] et le *Freischütz*, à l'Opéra-Comique *les Noces de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*], devrait strictement s'en tenir à ne représenter que les ouvrages de nos jeunes compositeurs, programme en vérité bien dangereux pour un théâtre auquel M. Gounod a déjà retiré ses œuvres, et qui partant se trouverait sans ressources au premier échec. L'expérience de l'opéra populaire ne nous a que trop démontré l'an passé comment tournent les parties qu'on engage en dehors de toute prévision rationnelle. Que de temps souvent s'écoule avant qu'un grand succès se déclare ! En attendant il faut vivre, et c'est avec le répertoire que la maison peu à peu s'achalande. Le répertoire de l'ancien Théâtre-Lyrique, c'était *Faust* et *Roméo et Juliette*, *Oberon*, le *Freischütz* et *les Noces de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*]. *Faust* appartient aujourd'hui à l'Opéra, *Roméo et Juliette* à l'Opéra-Comique, et si les traductions manquent aussi, que devenir ? Cet établissement d'une troisième scène lyrique est, nous dit-on, surtout fait pour les *jeunes*. Jouer les jeunes, à merveille, mais n'y a-t-il que ce moyen de leur rendre service et n'est-ce rien que de former en même temps leur goût et de leur mettre devant les yeux les grands modèles ? Pour nous, loin d'enlever au Théâtre-Lyrique ce privilège, nous aimerions mieux l'ôter à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, assez riches de leur propre bien ; d'ailleurs l'intérêt même de ces jeunes compositeurs exige que leurs ouvrages soient vaillamment exécutés ; or quelle meilleure école que les chefs-d'œuvre pour dresser des chanteurs et leur communiquer cette force de conviction de plus en plus rare par le train d'opérette où nous sommes ? M. Arsène Houssaye entre au jeu avec la subvention ordinaire, plus 95,000 francs restant sur l'ancien exercice, mais tout est à créer, personnel et matériel ; comment engager une troupe, préparer en si peu de temps la campagne d'hiver ? Tout au plus pourrait-on songer à de simples exhibitions ; le moment en effet s'y prêterait assez. Entre la saison de Londres et celle de Saint-Pétersbourg, peut-être la Nilsson et la Patti consentiraient-elles à donner quelques représentations ; mais ce ne serait toujours là qu'une aventure sans rapport avec les véritables des- // 711 // -tinées d'un théâtre dont un nouveau directeur devra naturellement prendre à charge de restaurer le brillant passé.

L'Opéra continue à jouir des bénéfices d'une situation exceptionnelle ; on ne s'y endort pas néanmoins, et l'administration travaille en vue des temps où la salle ne suffira plus à faire seule tout l'intérêt et toute l'attraction du spectacle. Les débuts d'été vont leur cours, nous en avons constaté d'assez heureux, les débuts de M^{lle} de Reszké dans *Ophélie* par exemple. On nous en promet beaucoup d'autres, ce qui témoigne d'une activité dont le public ne se plaindra pas, condamné qu'il était à ne jamais changer de doublures ; l'ancienne administration avait en effet la mauvaise habitude de stéréotyper en quelque sorte ses distributions de rôles ; une fois les premiers sujets partis, le répertoire tombait inévitablement aux mains du même personnel, et médiocrité pour médiocrité mieux vaut encore voir passer des figures nouvelles, sans compter cette chance qu'on a de découvrir un vrai talent dans le nombre.

La reprise de *Don Juan* [*Don Giovanni*] aura lieu vers la rentrée d'octobre ; la Krauss chantera dona Anna [donna Anna], ce grand rôle qu'elle a chanté d'abord en allemand, puis en italien, et qui certainement lui vaudra chez nous son plus beau triomphe. Celle qui fut à Ventadour ce que nous l'avons entendue ne saurait manquer de grandir encore dans la splendide mise en scène qu'on lui prépare avec un don Juan [don Giovanni] tel que M. Faure et M^{me} Carvalho pour Zerline [Zerlina]. Ensuite viendra le ballet de *Sylvia*. « Regarde, c'est Endymion et la Lune, » dit Méphistophélès à Faust dans l'intermède des évocations. Autant il s'en peut dire de cette fantaisie néo-grecque dont M. Léo Delibes écrit la musique et qui nous montrera au dénoûment le tableau de Girodet mis en action. Puis, comme il faut que la loi et les prophètes s'accomplissent, la *Jeanne d'Arc* de M. Mermet fera son apparition. Heureux homme dont la partition arrive ainsi devant le public, déjà grosse de tout un cycle de destinées bruyamment parcourues! *Jeanne d'Arc* fut d'abord offerte à M. Perrin, et tout porte à croire qu'elle aurait eu le sort du *Noé* d'Halévy, que nous avons vu vers la même époque ce pauvre Bizet s'épuiser à parachever en pure perte ; mais l'étoile de M. Mermet voulut que M. Halanzier fût appelé à diriger notre première scène. A dater de cet avènement, plus d'incertitudes, les répétitions commencèrent et se poursuivaient sous les auspices les plus favorables quand l'incendie éclata. M. Mermet reçut le coup en philosophe, et bien lui en prit, puisqu'en définitive aujourd'hui les choses tournent à son avantage. Sa *Jeanne d'Arc* aura l'insigne privilège d'être le premier grand opéra représenté dans la nouvelle salle, et le rôle principal, sujet de tant de perplexités, sera finalement créé par Gabrielle Krauss. Qui fera la belle Agnès Sorel? Jusqu'à présent, M^{me} Carvalho semble hésiter, et son refus déciderait le théâtre à s'adresser à l'une des deux jeunes débutantes qui vont se produire. On a parlé de M^{lle} Bloch. Ce bruit n'a // 712 // rien de sérieux, la partie d'Agnès étant écrite dans les cordes élevées du soprano. S'il avait pu être question d'un rôle pour M^{lle} Bloch, c'eût été de celui d'Isabeau de Bavière, lequel a disparu de la pièce par suite des nouveaux remaniemens.

Dans un mémoire adressé à la commission du budget (1), M. Halanzier s'attaque vigoureusement à ces théories spécieuses à l'aide desquelles on poursuit bien moins l'intérêt vital de notre académie nationale que la réalisation de certains rêves d'intendance générale et de haut protectorat exercé par un seul sur toutes nos grandes scènes subventionnées. « On allègue contre moi, s'écrie-t-il, deux griefs principaux : le premier consiste à dire que je ne suis pas ce qu'on appelle un *directeur-artiste*, le second vise la situation exceptionnellement prospère de l'Opéra, comme si de ces deux griefs le second ne réfutait pas le premier, étant admis généralement que la prospérité d'une entreprise théâtrale ou autre ne saurait être que la conséquence d'une bonne administration. » Après quoi, le directeur actuel ouvre carrément la discussion et démontre par des argumens clairs comme les chiffres qu'il a fait ce que les autres n'ont point fait. « M. Emile Perrin touchait une subvention de 900,000 francs, moi, j'en ai 800,000 et je m'en contente. Voudrait-on par hasard comparer sa troupe à la mienne? Commençons, » et tout de suite il vous dresse un tableau synoptique. Vous aviez quatre ténors, j'en ai neuf. Vos *soprani*, combien étaient-ils? Sept ; moi, j'en compte seize. Quatre étoiles se partagent l'admiration : la Patti, la Krauss, Christine Nilsson, M^{me} Carvalho ; sur les quatre, deux m'appartiennent par de longs traités ; des deux autres, l'une s'est fait entendre pour la première fois en français sur la scène de l'Opéra, grâce à mon initiative, et l'autre eût inauguré la nouvelle salle sans une maladie persistante. Ainsi lancé, rien ne l'effraie, il aborde le chapitre de la Stolz, de la Waldmann, et vous parlera même de Verdi. N'a-t-il pas offert au maître d'aller s'entendre avec lui pour monter *Aida*? N'a-

(1) *Exposé de ma gestion de l'Opéra, 1874-1875.*

t-il pas entre les mains pour appuyer son dire une lettre de l'illustre musicien, qui s'excuse en termes assez médiocrement flatteurs à l'égard des anciennes administrations? « J'ai été si peu satisfait toutes les fois que j'ai eu affaire avec votre grand théâtre que dans ce moment je ne suis pas disposé à tenter une nouvelle épreuve. Il se peut que plus tard je change d'avis ; mais à présent je n'aurais pas le courage d'affronter encore une fois toutes les tracasseries et les sourdes oppositions qui dominant dans ce théâtre, et dont je conserve un pénible souvenir. » Que signifient ces mots : sourdes oppositions, tracasseries? il y a donc des directeurs-artistes capables d'éloigner de notre première scène des hommes de la valeur de Verdi? // 713 //

Ce plaidoyer *pro domo sua* vous saisit par sa verte allure et porte en soi je ne sais quoi de convaincant que n'a point d'ordinaire l'éloquence étudiée des donneurs de belles paroles. Vous vous laissez prendre à ce ton honnête et fruste d'un homme fils de ses œuvres, que le travail et l'intelligence ont seuls amené au poste qu'il occupe, et qui, tout en défendant sa situation non moins enviée qu'enviable, trouve moyen d'avoir de l'esprit et de divertir la galerie aux dépens d'une des plus amusantes inventions du langage contemporain. Autrefois on se contentait de savoir son affaire et de bien gouverner son théâtre. Pour un directeur, posséder des notions d'art était quelque chose de si simple qu'on ne s'en occupait même pas. Aujourd'hui nous avons fractionné l'espèce en toute sorte de variétés intéressantes ; il y a le directeur-artiste, le directeur homme d'esprit, le directeur homme du monde. Qui ne se souvient de Nestor Roqueplan et de ses incartades? Il riait au nez des gens qui venaient pour lui parler d'affaires, leur tapait sur l'épaule en s'écriant : Voyez-vous, mon cher, *les affaires après tout!* C'était le directeur homme d'esprit ; il faisait des mots, et pendant ce temps son théâtre allait à la diable. N'importe, les mésaventures ne le déconcertaient pas, et les catastrophes, loin de nuire à son avancement, y profitaient. Plus il avait de théâtres tués sous lui, et plus on lui en offrait à gouverner, tant fut intelligente et sérieuse à toutes les époques la sollicitude de l'administration supérieure chargée de veiller aux intérêts de l'art. La ruine des Variétés lui servait à se hisser à l'Opéra-Comique, et quand il avait le plus spirituellement du monde mis l'Opéra-Comique sur le flanc, on se pressait de livrer l'Opéra en pâture à ses joyeusetés humoristiques. Scribe a fait une comédie qui s'appelle *la Camaraderie* ; le public ne sait pas quels fléaux peuvent être pour les lettres comme pour les beaux-arts certains hommes ainsi doués et qui, par leurs rapports personnels, acquièrent une influence qu'ils n'obtiendraient jamais par leur mérite. Sous quelque régime que ce soit, ils déjeunent avec les ministres et dînent avec les bureaux, s'arrangent de manière à vivre en communauté de plaisirs avec tout ce qui, de près ou de loin, touche à l'officiel, et, quand il s'agit d'accorder un privilège, on leur donne le pas sur les plus capables. Édifiant spectacle auquel il semble que la sottise humaine ne demande pas mieux que de prêter la main! Nestor Roqueplan fut assurément le plus mauvais directeur de théâtre ; des Variétés au Châtelet en passant par l'Opéra-Comique et l'Opéra, tous les chemins qu'il a foulés se sont effondrés, et cela n'empêche pas les badauds d'invoquer chaque jour son nom et de réclamer un *directeur-artiste* lorsque vous les mettez en présence d'un homme qui se contente de reconstituer son théâtre et d'en maintenir les recettes au *maximum*, ce qui est pourtant bien aussi une manière de faire de l'art quand les ouvrages que l'on représente se nomment *Guillaume Tell* ou *les Huguenots*. // 714 //

Hegel prétendait que ce qui rend la critique un métier si difficile à exercer, c'est la multiplicité d'éléments contradictoires, d'avance à demeure chez le critique, et qui viennent obscurcir le miroir de sa perception. L'axiome a du vrai, et chacun fera bien de se l'appliquer en abordant le nouvel ouvrage de M. Gevaert : *Histoire et*

théorie de la musique de l'antiquité ¹. Ici en effet la première difficulté qui vous arrête, l'élément contraire par excellence, c'est le manque de connaissances nécessaires à la discussion. Que sait-on de certain en ce qui concerne la musique des anciens, où sont les sources d'informations? Nos renseignements, c'est à des ouvrages non techniques que nous sommes obligés d'aller les demander. « Il reste dans nos connaissances, écrit l'auteur dès sa préface, une lacune énorme qui ne pourrait être comblée que par la découverte inespérée de quelques compositions remontant à la période classique de l'art grec. » L'unique fragment que nous possédions, la mélodie d'une demistrophe de Pindare [Pindar], n'a guère qu'une authenticité douteuse, et c'est là un morceau d'ailleurs trop peu étendu pour qu'on en puisse tirer de grandes clartés ; reconstituer sur de simples apparences de vérité, conjecturer, voilà donc l'unique ressource. Supposons que l'invasion des barbares au v^e siècle n'eût épargné aucun édifice antérieur au siècle d'Auguste, et que, pour étudier l'architecture grecque, nous n'eussions que les théories de Vitruve d'une part et de l'autre quelques constructions médiocres des II^e et III^e siècles ; tel est le problème qui s'offre à l'historien de la musique gréco-romaine, et, pour essayer d'en sortir, il se dira, dans l'absence de toute tradition positive, que, la musique primitive de l'église latine devant nécessairement n'être autre que celle de la Rome contemporaine, c'est à la liturgie qu'il faut s'adresser pour obtenir quelques notions ; la psalmodie, la préface, le *pater*, les antiennes des Heures, sont composés sur une trentaine de mélodies-types que l'on pourrait appeler les thèmes fondamentaux de la musique chrétienne et qui nous représentent sans aucun doute les formes mélodiques les plus en vogue dans le monde romain au I^{er} siècle de notre ère.

Tous les érudits connaissent l'ouvrage de Westphal sur la musique des Grecs, publié il y a dix ans en Allemagne. Ce grand travail fut pour M. Gevaert le trait de lumière, il voulut d'abord simplement le traduire ; mais, à mesure qu'il avançait, lui-même découvrait des aspects nouveaux, des faits qui corroboraient ou rectifiaient les idées de Westphal. « Mon livre, dit quelque part M. Gevaert, est écrit pour les musiciens, » et c'est en effet l'énorme intérêt de la chose. Westphal n'est qu'un grand philologue, souvent lourd et confus ; non moins savant et non moins philologue, M. Gevaert a sur son guide en ces parages // 715 // difficiles l'avantage d'être partout et toujours un artiste, et je recommande à ceux qui voudraient s'en convaincre d'étudier le chapitre *Harmonie et Mélodie*, où sont exposés les élémens constitutifs de la musique des anciens depuis le son jusqu'à la mélodie. Notre musique ayant pour intervalles fondamentaux les tons et les demi-tons, ce fut longtemps une question controversée de savoir si les Grecs n'avaient pas des intervalles moindres ; la théorie de M. Gevaert ne permet aucun doute à cet endroit, et nous apprenons par lui la manière dont ils se servaient de ces quarts de ton considérés par les uns comme une sorte de mystification, par les autres comme un reste de barbarie. Il nous explique, disons mieux, il nous révèle la nature et l'origine du genre enharmonique, où il est fait usage d'intervalles plus petits que le demi-ton, et nous démontre comment ce genre a pu être considéré par Aristoxène [Aristonxenus] comme le plus parfait. On sait aussi que la musique moderne ne comprend que deux modes, le majeur et le mineur ; la théorie des modes anciens, beaucoup plus nombreux que les nôtres, retrouvée par Westphal, emprunte à la définition de M. Gevaert une autorité toute nouvelle, et son analyse comparée des vieux chants nationaux et liturgiques la fait passer du domaine de l'hypothèse dans celui de la science : nous savons, grâce à lui, ce qu'étaient ces *harmonies* dont nous entretenons si souvent Plutarque et les poètes de la Grèce et de Rome. Citerai-je la partie historique traitée en maître et dans un style ignoré la plupart du temps des musiciens? Il y a tel chapitre sur l'enseignement

(1) Un volume in-4°. Gand, Annoot-Braeckman.

musical dans l'antiquité qu'il faudrait pouvoir reproduire tout entier. Le poète grec était également compositeur de musique dans l'acception la plus large du mot, lui-même inventait les mélodies et l'accompagnement instrumental, destinés à l'exécution publique de son œuvre poétique ; l'épopée, chantée au temps d'Homère [Homer], l'était encore à l'époque historique. Hésiode fut exclu du concours pythique, parce qu'il n'avait point appris à accompagner le chant par la cithare. L'union personnelle du poète et du musicien tend à se dissoudre seulement vers la fin de l'âge classique. On reprochait à Euripide [Euripides] de faire composer la musique de ses drames par Iophon, le fils de Sophocle, et poète tragique lui-même, et par Timocrate d'Argos ; mais jusqu'aux derniers jours de l'art grec les faits de ce genre restent à peu près isolés. Tyrtée, Alcée, Simonide [Simonides], Pindare [Pindar], Eschyle, furent tenus par leurs contemporains pour des compositeurs de premier ordre. L'importance qu'ils attachaient à la partie musicale de leur œuvre nous est attestée dans maint passage où ils mentionnent le mode et l'instrumentation employés dans le morceau. Le vieil Archiloque [Archilocus] invente un accompagnement différent de la partie mélodique, Sappho découvre le mode mixolydien, Lasos [Lasus] perfectionne la polyphonie des flûtes ; Sophocle introduit le mode phrygien dans les airs de la tragédie, le poète dramatique Agathon fait usage le premier // 716 // du genre chromatique ; enfin n'oublions pas que les plus grands poètes lyriques, Aleman, Stésichore [Stesichorus], Simonide [Simonides], exerçaient une fonction publique d'un caractère essentiellement musical et très honorée dans l'antiquité : celle de maître de chœurs.

C'est seulement à dater de la bataille de Chéronée, fin de l'indépendance grecque, que M. Gevaert constate la séparation de la poésie et de la musique, on commence à écrire des vers pour la lecture privée, la production musicale si abondante naguère semble s'arrêter complètement. De loin en loin, les écrivains nous parlent encore de quelque virtuose habile, chanteur ou instrumentiste ; mais l'histoire ne nous apporte plus le nom d'aucun compositeur grec après Timothée. Non toutefois que l'exercice de la musique fût négligé ; au contraire, Alexandrie, désormais siège intellectuel de cet empire cosmopolite, avait une population passionnée pour les arts et les cultivant elle-même avec ardeur. L'orgue, si grandement en faveur aux temps de l'empire romain, est une invention du mécanicien Ctésibius [Ctesibius]. « Mais, remarque judicieusement le savant directeur du conservatoire de Bruxelles, cette culture post-classique a déjà tous les caractères qui apparaissent aux basses époques : le goût de l'extraordinaire, du colossal, le développement outré des genres les plus vulgaires, une tendance générale vers l'obscénité. L'exercice de la profession de musicien, autrefois l'apanage des prêtres, des sages, des meilleurs de la nation, est tombé aux mains d'histrions, de courtisanes ; le chant et la danse ne sont plus que les raffinements de la débauche d'une société corrompue. » Je ne sais, mais voilà un tableau qui me paraît nous ressembler beaucoup ; cet art tombé aux mains des histrions et des courtisanes, cette obscénité musicante et dansante, m'est avis que nous connaissons tout cela de fort près. L'antiquité se résigne alors à vivre sur ses anciens chefs-d'œuvre, on le voit, toujours un peu comme chez nous ! Après la floraison de l'art vient l'époque de la critique, de la théorie, des recherches historiques et scientifiques, qui se personnifie principalement dans Aristoxène [Aristonxenus] de Tarente [Tarentum], partisan exclusif de la tradition. Ce célèbre musicien philosophe serait ainsi ce que nous appelons aujourd'hui un critique d'art. Les *dilettanti* de la Rome impériale, eux aussi, préféraient les compositions des anciens maîtres grecs à celles des contemporains. Denys [Dionysius] d'Halicarnasse [Halicarnassus] nous apprend que la partie musicale de l'*Oreste* d'Euripide [Euripides] était encore connue de son temps, les *nomes* et les *tragédies* que Néron [Nero] chantait en public à Rome et à Naples étaient

des compositions grecques du temps de Timothée. Ptolémée nous montre sous Marc-Aurèle une technique très raffinée. La virtuosité, l'érudition, marquent la période relativement brillante encore qui s'étend de Domitien [Domitian] à Septime-Sévère. A défaut de poètes et de compositeurs dignes de ce nom, des artistes de talent parcourent le monde romain, interprétant les chefs-d'œuvre des siècles passés ; on recueille, on classe, on // 717 // commente, sur les ruines de l'art vivant s'élève une littérature musicale. « Presque tous les traités que nous possédons datent de cette période, Pollux appartient au règne de Commode, Athénée [Athenaeus] à celui de Septime-Sévère, Alypius, Bacchius, Aristide [Aristides Quintilianus], semblent avoir vécu avant le milieu du III^e siècle ; le compilateur du traité anonyme est contemporain de Porphyre ; enfin Martianus Capella écrit dans les dernières années qui précèdent l'avènement de Constantin. » C'est à cette dernière date qu'il convient de placer l'extinction définitive de l'ancienne musique gréco-romaine, en ce sens au moins que la technique élevée, les traditions, la notation, sont tombées en désuétude. Après avoir parcouru le cercle entier de ses transformations, la musique est revenue à son point de départ : la pratique simple, empirique du chant et du jeu des instruments. Ce long espace peut se diviser en deux grandes périodes : l'une, qui se termine avec le règne d'Alexandre, est la période de l'art créateur, l'autre, presque stérile en production, est celle des théoriciens. La première a pour unique théâtre le pays des Hellènes, la seconde embrasse toutes les nations riveraines de la Méditerranée, et c'est aux travaux de ses écrivains que nous devons la connaissance du système théorique désormais remis en pleine lumière.

Tel est le livre de M. Gevaert, livre de conscience et de haute érudition, où pas un mot n'est avancé qu'il ne soit appuyé de preuves tirées des textes originaux, et qui, même en dehors de la science pure, saisit le lecteur par l'intérêt du discours et l'ingéniosité des points de vue. J'y trouve cependant un passage qui me laisse l'esprit en suspens et me semble en somme peu consolant pour l'avenir même de cette science, dont l'auteur s'évertue à réédifier le monument. Parlant d'une certaine méconnaissance volontaire de l'art antique et du préjugé malveillant que cette méconnaissance implique à l'endroit de la musique des anciens, M. Gevaert s'écrie : « S'il était vrai que les compositions d'Olympe, tenues pour divines pendant des siècles, ne dussent être pour nous que pure bizarrerie, de quel droit croirions-nous à la perpétuité des créations d'un Bach, d'un Hændel [Handel], d'un Beethoven? Ces chefs-d'œuvre auxquels nous devons des jouissances si élevées deviendraient donc fatalement à leur tour des énigmes pour nos descendants? Mais alors la musique ne serait qu'un fantasque jeu de sons, sans but sérieux, sans racines dans le passé, destiné à s'évanouir dans le vide, et digne à peine d'être compté parmi les arts! » Et presque aussitôt il ajoute, oubliant ce que cette conclusion peut avoir de contradictoire à son exorde : « En définitive, — et ceci a de quoi nous faire réfléchir, — les seuls monumens musicaux qui jusqu'à présent aient traversé les siècles *appartiennent à la mélodie homophone*. J'ai, en ce qui me concerne, la ferme conviction que les œuvres de nos grands maîtres résisteront aux vicissitudes des temps, mais il faut bien reconnaître que l'épreuve est // 718 // encore à faire. Les merveilleuses créations de Palestrina, le dernier et le plus illustre représentant de la polyphonie vocale du moyen âge, n'existent plus que pour les érudits, tandis que les humbles cantilènes de saint Ambroise résonnent encore tous les jours dans nos temples et sont le seul aliment artistique de milliers de chrétiens. « C'est en effet de quoi nous faire réfléchir, car si l'humble mélodie doit seule traverser le cours des siècles, que signifient ces conquêtes de l'instrumentation moderne, et que vaudra près des postérités lointaines cet énorme appareil symphonique dont notre âge se fait tant de gloire? Se figure-t-on ces organes puissans et multiples de notre orchestre, — témoins muets d'un art évanoui, — ne servant plus qu'aux inductions hypothétiques du

savant qui les étudiera, comme les Westphal et les Gevaert étudient de nos jours les instrumens de l'Assyrie, de l'Égypte et de l'antique Grèce, représentés sur les monumens? Et penser que cet art, en sa superbe, s'intitule : musique de l'avenir, quand c'est lui qui, selon toute prévision, disparaîtra le premier ; penser que peut-être un jour il en sera des Bach, des Hændel [Handel] et des Beethoven comme il en est à cette heure des Olympe et des Simonide [Simonides], et que d'un temps de richesses harmoniques, de combinaisons et de sonorités instrumentales tel que le nôtre, il ne survivra que des cantilènes, — *Voi che sapete, Casta diva*, — tremblotant comme l'étoile matinale au-dessus de l'abîme où la *Symphonie avec chœurs* aura sombré!

Alfred de Vigny eut un moment l'idée d'écrire un drame sur Mozart. Cette âme altière et tendre, sans cesse en travail de rêverie et de compassion, se sentait attirée vers le divin héros. Non point qu'Alfred de Vigny fût le moins du monde musicien, il n'était même pas *dilettante* ; mais la musique à ses yeux, c'était *l'art*, et nous savons qu'à cette bienheureuse époque l'art enflammait tous les esprits. Il n'y avait guère de conversation sur Shakspeare [Shakespeare] qui ne vous conduisît à Raphaël et à Michel-Ange pour se terminer par Mozart. A toujours entendre parler de *Don Juan* [*Don Giovanni*], à toujours en parler lui-même, le chantre d'Éloa avait voulu connaître l'auteur, et ne songeait désormais qu'à émouvoir le public au martyrologe de cet homme de génie, bien autrement digne d'intérêt qu'un Chatterton. Un soir qu'en nous promenant nous causions du sujet : — C'est beau à faire, nous dit-il ; j'ai maintenant mon personnage, je le sens, je le vois, mais je cherche l'action, *l'anecdote*, et ne trouve pas! N'est-il donc rien de spécialement dramatique dans cette vie, en somme si poétique et si romanesque? Par exemple, quel compte pensez-vous qu'on puisse tenir de cette accusation d'empoisonnement qui pèse sur la mémoire de Salieri?

— Je pense que c'est là tout simplement une histoire d'almanach. Que Salieri ait été jaloux de son élève, qu'il ait vu du plus mauvais œil grandir et triompher le bambin qu'il avait formé à ses leçons, cela me // 719 // paraît clair comme le jour ; mais de ce qu'un homme est envieux, il ne s'ensuit pas nécessairement qu'il soit empoisonneur. Joseph Chénier, lui aussi, fut jaloux d'André, ce qui ne veut point dire qu'il l'ait dénoncé au tribunal révolutionnaire.

— Ainsi vous jugez que le fait doit être écarté en principe?

— Absolument. S'il s'agissait d'une chose accomplie il y a deux ou trois cents ans, je ne dis pas ; en pareil cas, le théâtre a la manche large, et dans le doute il est permis de ne pas s'abstenir. Ici, c'est une autre affaire : Salieri, Mozart, songez-y donc! ce sont là presque des contemporains, sur lesquels la fiction ne saurait exercer ses droits qu'en ménageant certaines convenances.

— C'est dommage, reprit Alfred de Vigny après un silence, — grand dommage, car il y avait certainement là un sujet.

Nous nous sommes depuis rappelé souvent cet entretien, et n'en cherchions qu'avec plus d'ardeur à nous renseigner, instruisant à nouveau la cause chaque fois que l'occasion s'en présentait. L'affaire est maintenant jugée, et l'incrimination tragique tombe devant la lecture des mémoires de Moschelès [Moscheles], récemment publiés en Allemagne par sa veuve (1). Salieri, quel que soit le caractère qu'on lui prête, eut le mérite de former nombre d'élèves, dont plusieurs jusqu'à la fin

(1) *Notes autobiographiques de Moschelès* [Moscheles], publiées par sa veuve, Leipzig 1874.

restèrent ses amis. Hummel, Schubert, sortirent de ses mains, Moschelès [Moscheles] se rattachait à cette pléiade ; revenu à Vienne après une longue absence, il apprend que son vieux maître est dangereusement malade à l'hôpital et s'empresse d'accourir. « L'entrevue, écrit Moschelès [Moscheles], fut navrante, son regard m'effraya, il parlait en phrases entrecoupées de sa mort prochaine, puis tout à coup éclatant : — Il n'y a rien, rien de vrai dans ce bruit infâme ! Vous savez, Mozart, ils racontent que je l'ai empoisonné. Calomnie, atroce calomnie ! Allez, cher Moschelès [Moscheles], et dites au monde entier que c'est le vieux Salieri qui vous a dit, qui vous a juré cela à son lit de mort. »

Moschelès [Moscheles] ajoute que son émotion, à lui, pendant cette scène fut terrible, et qu'il eut grand'peine à dérober ses larmes. Chose émouvante et terrible en effet que les paroles de ce moribond poursuivi de visions sinistres et, dans toute l'énergie de la dernière heure, se défendant d'avoir jamais commis un crime *matériel* alors que sa conscience lui en reprochait peut-être un autre non moins noir ; mais l'envie ne devient un ressort au théâtre que lorsqu'elle s'incarne dans un *fait*. Cette lutte acharnée, implacable du talent contre le génie était certes un sujet de drame digne de tenter Alfred de Vigny ; mais il eût fallu pouvoir sortir du domaine de la psychologie, s'appuyer sur un acte réel et non sur une de ces fables que la crédulité publique adopte si aisément parce qu'elles symbolisent à ses yeux certains états de l'âme. On avait sous la main // 720 // le fait brutal, un dramaturge vulgaire n'en eût pas demandé davantage ; Alfred de Vigny hésita ou plutôt il s'abstint, et les mémoires de Moschelès [Moscheles] nous montrent aujourd'hui qu'il fit bien.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 1^{er} AOUT 1875

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME X – DIXIÈME VOLUME

Year : XLV^e ANNÉE

Series : TROISIÈME PÉRIODE

Issue : Livraison du 1^{er} Août 1875 (JUILLET-AOUT 1875)

Pagination : 710 à 720

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : LE NOUVEAU THÉÂTRE LYRIQUE, L'ADMINISTRATION
DE L'OPÉRA.

Signature : None

Pseudonym :

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None