

diocres. Mondonville avait la vanité de vouloir passer pour homme de lettres, et les poèmes de ses opéras étaient pour la plupart signés de son nom, quoiqu'ils fussent écrits par l'abbé de Voisenon. A ce travers, il en joignait un autre, moins commun chez les musiciens que la fatuité : c'était une avarice extrême. Possesseur d'une fortune relativement considérable, il avait une telle horreur de la moindre dépense que, devenu malade, il s'abstint, dit-on, de recourir aux médecins. Il mourut dans sa maison de campagne de Belleville, le 8 octobre 1773.

Plusieurs de ses descendants acquirent une certaine réputation dans le monde théâtral, comme chanteurs ou comme directeurs de troupes dramatiques. L'un d'eux, mort il y a une trentaine d'années, avait épousé mademoiselle Lemoule, charmante cantatrice, douée d'une voix aussi étendue que sympathique, et, ce qui est plus rare, musicienne de talent et de goût. Ce fut elle qui chanta pour la première fois le rôle d'Agathe dans *Robin des bois*, le chef-d'œuvre de Weber, un peu défiguré par Castil-Blaze, mais que ce spirituel critique eut le mérite de faire exécuter pour la première fois à l'Odéon devant un public français.

Il existe de nombreux exemplaires d'un excellent portrait de *Jean-Joseph Cassanea de Mondonville, maître de musique de la chapelle du Roy*, dessiné par C.-N. Cochin en 1768 et gravé par Auguste de Saint-Aubin en 1769. C'est ce portrait que j'ai fait reproduire par le procédé de l'héliographie.

GLUCK

NÉ EN 1714, MORT EN 1787.

« Gluck, dit Castil-Blaze, créa chez nous la musique dramatique. » C'est là une de ces affirmations légères, faites d'un ton tranchant, familières au spirituel écrivain. Si Gluck a fait parler son orchestre avec plus de puissance que ses prédécesseurs, il ne faut pas dénier à ceux-ci tout mérite dramatique. En dehors de la déclamation lyrique dans laquelle ils ont excellé et qui, malgré toutes les théories, sera toujours l'élément dramatique principal, Lulli et Rameau firent aussi contribuer l'orchestre et la symphonie à l'expression des scènes, et il serait aussi invraisemblable qu'injuste de soutenir qu'ils ont employé indifféremment les ressources que l'état de l'art mettait à leur usage au temps où ils ont vécu. C'est par rapport aux maîtres italiens que Gluck a pu être considéré comme un

novateur ou un réformateur. C'est même la France qui a fait sa gloire, parce que son génie simple, philosophique, rationnel, allant droit au but, s'accordait à merveille avec les facultés de l'esprit français dans leur sens le plus noble et le plus élevé.

C'est en effet sa gloire d'avoir rapporté à la situation morale l'inspiration mélodique qui, avant lui, chez les compositeurs italiens et chez leurs émules français, s'émancipait trop volontiers du joug de la pensée pour se contenter de charmer l'oreille. Écoutons le grand artiste indiquant lui-même l'objet de ses efforts dans l'épître dédicatoire d'*Alceste* : « Je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus ; je crus que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres qui servent à animer les figures sans en altérer les contours. » Je n'ai rien à ajouter à ces paroles ; elles précisent à merveille le sens de la révolution lyrique accomplie par Gluck et la portée des services dont l'opéra lui est redevable.

Christophe-Willibald Gluck naquit le 2 juillet 1714 à Weidenwang, dans le haut Palatinat. Il reçut les premiers éléments d'instruction à l'école d'Eisenberg, seigneurie appartenant au prince de Lobkowitz, dont son père était garde-chasse. Il avait douze ans quand on l'envoya au collège des Jésuites de Kommotau, où il étudia de 1726 à 1732. Ce fut là qu'il s'initia à la connaissance du chant, du violon, du clavecin et de l'orgue. Après avoir été employé à chanter au chœur de l'église de Saint-Ignace, l'élève crut pouvoir tirer parti de sa voix pour se créer des moyens d'existence. Il quitta le collège en 1732, à l'âge de dix-huit ans, et se rendit à Prague. A son arrivée dans cette ville, ses ressources se bornèrent à l'argent qu'il gagnait en chantant et en jouant du violon dans les églises ; mais la capitale de la Bohême s'enorgueillissait alors d'un dilettantisme éclairé qui ne le cédait pas même à celui de Vienne. On sait que le public de Prague fut toujours et mérita d'être le public privilégié de Mozart. Ce fut aussi à Prague que le génie naissant du futur auteur d'*Orphée* reçut les premiers encouragements. Le P. Czernohorsky, excellent musicien, eut l'occasion d'entendre le jeune virtuose à l'église du couvent polonais de Sainte-Agnès ; reconnaissant ses heureuses dispositions, il aida à son perfectionnement dans l'art du chant et lui apprit à jouer du violoncelle. En possession de ce double talent, Gluck se mit à donner de petits concerts dans les villes les plus considérables du pays. En 1736, l'artiste alla chercher à Vienne le complément de son éducation musicale. Le moment était bien choisi : nul doute que le jeune compositeur n'ait trouvé profit à séjourner dans une ville qui, par une coïncidence favorable, réunissait des maîtres tels que Caldara, Fux, les frères Conti et Joseph Porsile.

Client du prince de Lobkowitz, Gluck rencontra dans l'hôtel de ce seigneur le prince de Melzi, qui devina son mérite et le fit entrer dans sa musique particulière. Ce fut à cette circonstance que le musicien allemand dut de visiter pour la première fois l'Italie. Melzi, dont la résidence habituelle était Milan, emmena avec lui son protégé et le confia aux soins de Jean-Baptiste Sammartini, compositeur et organiste distingué. Après avoir étudié le contre-point et l'harmonie pendant quatre ans, Gluck aborda la scène par l'opéra d'*Artaserse*, représenté à Milan en 1741. A cet ouvrage succédèrent *Ipermestre* et *Demetrio* à Venise (1742), *Demofonte* à Milan, dans la même année, *Artamene* à Crémone (1743), *Siface* à Milan (1743), *Alessandro nelle Indie* à Turin (1744) et *la Fedra* à Milan (1744). Comme tous les compositeurs de ce cycle musical, Gluck choisit de préférence les livrets de Métastase et de Zeno. Ainsi, dans l'espace de quatre ans, l'artiste avait fait jouer huit opéras, qui tous avaient assez réussi. En 1745, il fut appelé à Londres par l'administration du théâtre Italien de Hay-Market; mais le succès ne l'y suivit point. Haendel déclara détestables la *Caduta de' Giganti*, représentée le 7 janvier 1746, et l'*Artamene*, déjà donné à Crémone en 1744. On s'explique le jugement sévère de l'auteur du *Messie* en songeant que, à cette époque de sa vie, Gluck n'était pas encore entré dans la voie des compositions qui ont éclipsé ses premières œuvres et l'ont mis au rang des musiciens immortels. D'ailleurs Haendel trouvait ses effets dans un ordre d'idées auquel Gluck était resté étranger tant par la faiblesse de ses études que par la direction de son esprit hardi, même dans ces pâles imitations du style italien. Ces ouvrages, écrits au delà des Alpes, portent l'empreinte maladroite de ce goût italien, contre lequel il devait bientôt réagir avec tant de force et de succès. Jusqu'à son séjour en Angleterre, il n'avait pas eu l'intuition de sa véritable vocation artistique; une circonstance, en apparence insignifiante, la lui révéla. Chargé d'arranger un pastiche sur les paroles d'un poème que l'on croit être *Pyrame et Thisbé*, il avait soigneusement recueilli, pour les adapter au livret, les morceaux les plus admirés de ses précédentes partitions. Quel ne fut pas son étonnement quand, à la représentation, il s'aperçut que ces airs, écrits pour une situation et transportés à une autre, perdaient la plus grande partie de leur intérêt! Ce fut un trait de lumière. Il se convainquit dès lors qu'il en est de la bonne musique comme d'un vêtement fait sur mesure, qui n'habille bien qu'un seul corps, celui pour lequel il a été fait: cette découverte de l'étroite solidarité qui existe entre le musicien et le poète le décida à abandonner le style italien pour s'attacher exclusivement à l'expression dramatique, bien plus émouvante, au fond, que la capricieuse mélodie, qui souvent ne dit rien au cœur et à l'esprit.

Durant un court voyage qu'il fit à Paris, Gluck entendit les opéras de Rameau et y puisa ses premières idées sur la déclamation du récitatif. Après avoir satisfait aux engagements contractés avec Hay-Market, il revint

en Allemagne par Hambourg, et, de retour à Vienne, il s'appliqua à réaliser la théorie qu'il se faisait de l'art lyrique.

L'obligation rigoureuse à laquelle il s'astreignit de faire servir la musique à l'interprétation du sentiment ou de la pensée est peut-être la cause de son infériorité dans la symphonie. Ses essais en ce genre ne furent pas heureux; mais, dans l'opéra de la *Semiramide riconosciuta*, écrit à Vienne en 1748, sur la pièce de Métastase, on reconnut déjà un récitatif plus accentué et plus caractérisé que dans ses compositions précédentes.

En 1749, il fut mandé à Copenhague pour y composer une sérénade en deux actes intitulée *Filide*, à l'occasion de l'anniversaire de la naissance du roi de Danemark, Christian VII. L'année suivante nous le retrouvons dans la Péninsule, toujours empressée à l'applaudir. Il donne à Rome *Telemacco* (1750), à Naples la *Clemenza di Tito* de Métastase (1751), à Schœnbrunn, l'*Eroe cinese*, à Rome, *il Trionfo di Camillo* et *Antigono* (1754); la *Danza*, scène à deux personnages, de Métastase, au château impérial du Luxembourg (1755); l'*Innocenza giustificata* et *il Re pastore* de Métastase, à Vienne (1756); il écrit de 1758 à 1762 des airs pour de petites pièces d'origine française: *Vile de Merlin*, *la Fausse Esclave*, *Cythère assiégée*, *l'Ivrogne corrigé*, *le Cadi dupé*, *On ne s'avise jamais de tout*, *l'Arbre enchanté*, et deux grands ouvrages: *Tetide* de Magliavacca, et, à Bologne, *il Trionfo di Clelia* de Métastase (1762). Chacun de ces ouvrages marquait un nouveau progrès dans la manière du compositeur. Il ne lui manquait plus qu'un librettiste capable de comprendre ses vues dramatiques et de les seconder. Calzabigi fut ce collaborateur qui permit enfin au génie de Gluck de se déployer dans toute sa puissance. Je reviendrai plus loin sur le mérite d'*Orfeo ed Euridice* (Vienne, 1762) et d'*Alceste* (1767). Tout ce que j'en veux dire ici, c'est qu'ils n'offrent rien de commun avec ces livrets italiens où la pompe des mots dissimule mal la pénurie des situations et l'absence du pathétique.

L'opéra d'*Alceste* avait été précédé en 1765 du *Parnasso confuso* et de *la Corona*, ouvrages spécialement écrits pour être représentés à la cour de Schœnbrunn par les membres de la famille impériale. Le talent sévère du maître se prêtait peu à ce genre de compositions; on avait tort aussi d'exiger de lui des opéras comiques tels que la *Rencontre imprévue* de Dancourt (1764). Ce n'est pas qu'on ne trouve dans cet ouvrage, repris plus tard avec succès sous le titre des *Pèlerins de la Mecque*, des morceaux fort agréables; la chanson à boire, *Mahomet est un grand prophète*, vaut les meilleures de Philidor et de Monsigny; mais c'était méconnaître une inspiration grandiose qui avait surtout ses coudées franches dans les sujets antiques. Le compositeur réussit mieux dans *Paride ed Elena* donné à Vienne en 1769. La même année Gluck fit pour la cour de Parme les intermèdes intitulés *le Feste d'Apollo*, *Bauci e Filemone* et *Aristeo*.

Cependant, en dépit des succès déjà obtenus, Gluck n'était pas satisfait.

Toujours obsédé du désir de rendre la musique expressive et parlante, il crut que la scène française serait plus propre qu'une autre à la réalisation de cet objet, et il s'en ouvrit au bailli du Rollet, attaché d'ambassade alors en service à Vienne. Du Rollet, qui avait l'expérience et le goût des choses du théâtre, entra immédiatement dans les idées dont on lui faisait part. Il eut bientôt taillé un livret d'opéra dans l'*Iphigénie en Aulide* de Racine, et Gluck se mit en devoir d'en écrire la partition. Quand l'œuvre fut achevée, on répéta l'ouvrage à Vienne et le bailli du Rollet écrivit à l'administration de l'Opéra de Paris pour lui proposer de monter l'*Iphigénie*. Les répugnances des musiciens à jouer la nouvelle œuvre ne furent vaincues que par l'intervention de la dauphine Marie-Antoinette, qui avait pressenti le génie de Gluck et qui protégeait en sa personne son ancien professeur de chant. Enfin, et à la suite des traverses par lesquelles l'esprit de routine cherche toujours à faire obstacle à l'esprit d'invention, la première représentation eut lieu à l'Académie royale de musique le 19 avril 1774. Le second soir, le public dont l'impression avait d'abord été quelque peu indécise, prit son parti d'acclamer un ouvrage qui, quoi qu'il en eût, faisait violence à ses paresseuses habitudes et s'imposait par des beautés de l'ordre le plus élevé. La magnifique ouverture d'*Iphigénie* fait partie du répertoire des concerts du Conservatoire. L'abbé Arnauld qui se fit un nom par son attachement à la cause de Gluck, entendant le chant d'Agamemnon : *Au faite des grandeurs*, dit qu'avec cet air « on fonderait une religion ». L'air : *Par un père cruel à la mort condamnée*, la phrase d'Agamemnon : *Brillant auteur de la lumière*, et surtout le récit : *J'entends retentir dans mon sein le cri plaintif de la nature*, auquel l'orchestre mêle des notes déchirantes, sont des inspirations sublimes. Parmi les morceaux d'ensemble, je citerai encore le chœur : *Chantons, célébrons notre reine*, et le quatuor : *Puissante déité*. Le 2 août 1774 eut lieu à l'Académie royale de musique la première représentation d'*Orfeo ed Euridice*, traduit en français par Moline. Le rôle d'Orphée écrit primitivement pour la voix de contralto du célèbre chanteur italien Guadagni dut être transposé d'une quarte pour le ténor Legros. Ce ne fut pas la seule et la plus regrettable concession que cet artiste imposa au compositeur. Sur sa demande, Gluck eut la faiblesse d'ajouter à sa partie des ornements de mauvais goût. Quand le théâtre lyrique a remonté cet ouvrage, madame Pauline Viardot, chargée du rôle d'Orphée, nous l'a rendu tel à peu près qu'il existait dans la partition italienne. Cette cantatrice distinguée a rajeuni la gloire du maître en interprétant avec un talent extraordinaire deux des quatre opéras qui lui font le plus d'honneur, *Orphée* et *Alceste*. *Iphigénie en Aulide* et *Iphigénie en Tauride* sont les deux autres.

Malgré les fâcheuses modifications dont je viens de parler, l'œuvre fut accueillie avec un enthousiasme dont témoignèrent quarante-neuf représentations consécutives au milieu de l'été. Si le premier acte est beau, le

second est sublime, et il y faut voir une des plus étonnantes productions de l'esprit humain. On n'admira jamais assez la gradation parfaite observée dans les sensations du chœur des démons dont la colère frémissante finit par céder aux accents de la lyre d'Orphée. Quoi de plus émouvant que la phrase : *Laissez-vous toucher par mes pleurs !* Et dans l'acte des Champs-Élysées, quel calme, quelle sérénité respire le chœur des ombres heureuses ! Quelle tristesse vraiment virgilienne dans l'air incomparable : *Che faro senza Euridice : J'ai perdu mon Eurydice ! rien n'égale ma douleur.*

Cythère assiégée, ballet en trois actes représenté à l'Opéra en 1775, n'eut pas de succès, ce qui fit dire à l'abbé Arnauld qu'*Hercule était plus habile à manier la massue que les fuseaux*. On retrouva Hercule, c'est-à-dire le puissant compositeur, dans *Alceste*, tragédie-opéra en trois actes que le bailli du Rollet avait arrangée pour la scène française et qui fut donnée à l'Académie royale de musique le 23 avril 1776. Gluck était alors l'homme du jour ; sa personne était un objet de curiosité et on sollicitait la faveur d'être admis aux répétitions générales pour le voir diriger lui-même l'exécution de son œuvre en bonnet de nuit et dans le costume le plus négligé. Le succès fut contesté à la représentation, et un des spectateurs alla même jusqu'à soutenir que la pièce était tombée. « Tombée du ciel, » riposta l'imperturbable Arnauld dans sa foi au génie qu'il admirait. En tout cas, si *Alceste* était tombée d'abord, elle se releva brillamment quelques jours après. Il y eut encore des mots piquants de proférés, mais ce sont les *lazzi* qui font toujours le cortège au triomphateur. Ainsi Mlle Levasseur chantant le vers sublime d'accent :

Il me déchire et m'arrache le cœur,

quelqu'un s'écria : « Ah ! mademoiselle, vous m'arrachez les oreilles ! — Ah ! monsieur, répliqua un voisin, quelle fortune, si c'est pour vous en donner d'autres ! » L'abbé Arnauld disait de Gluck : « Il a retrouvé la douleur antique. — J'aimerais beaucoup mieux le plaisir moderne, » lui répondit un opposant. Telle était la guerre de quolibets à laquelle se livraient les amis et les ennemis du musicien allemand. On a entendu *Alceste* à l'Opéra, en 1861 avec Mme Pauline Viardot, et en 1866 avec Mlle Battu. Parmi les morceaux justement applaudis autrefois, je signalerai le grand air : *Non, ce n'est point un sacrifice* ; l'invocation puissante : *Divinités du Styx* ; l'andante si gracieux et si touchant : *Ah ! divinités implacables !* Les théâtres n'ont plus de public apte à sentir ces beautés. Généralement on n'a presque rien compris à la reprise d'*Alceste*. Ces sortes d'ouvrage dépassent la portée des artistes contemporains et d'un auditoire moderne formé d'éléments réunis au hasard et par hasard.

Cependant les amateurs de la musique italienne, qui trouvaient que la