

mélodie manquait dans les ouvrages de Gluck, qu'il mettait la statue dans l'orchestre et le piédestal sur le théâtre, parce que ce compositeur subordonnait tout à la vérité de l'expression dramatique, lui suscitèrent un rival dans la personne de Piccinni. Ce rival était digne de lui. On appela donc à Paris l'auteur de la *Buona Figliola* et on le chargea d'écrire un opéra dont Roland était le héros. Gluck, qui avait en main le livret d'un autre *Roland*, destiné aussi à l'Académie royale de musique, se trouvait alors à Vienne. Il n'est pas plus tôt averti de ce qui se passe par son ami du Rollet, qu'il accourt furieux à Paris, et, dans une lettre rendue publique, donne le signal de la lutte (1777).

La salle de l'Opéra devint dès lors un champ de bataille : du côté de la loge du roi se rangèrent les champions du maître allemand, tandis que ses adversaires prirent rang du côté de la loge de la reine; de là le nom de *Guerre des coins* donné à cette querelle. Les chefs du parti gluckiste étaient le mordant abbé Arnauld dont j'ai déjà rapporté plus d'un mot, le diplomate du Rollet, et Suard, le malin *Anonyme de Vaugirard*; Piccinni était soutenu par son collaborateur Marmontel, aidé de La Harpe, de Ginguené et de d'Alembert. On s'escrimait de part et d'autre sur un objet que l'on ne connaissait guère, ce qui ne devait pas peu contribuer à prolonger le débat.

Ce fut sur ces entrefaites (3 mars 1777) que les pensionnaires de l'Académie donnèrent *Armide*. Gluck fut à cette occasion sottement malmené par le pédant La Harpe. Sans laisser à d'autres le soin de le défendre, il adressa à son détracteur une lettre accablante dont j'extrais le passage suivant : « J'ai été confondu en voyant que vous aviez plus appris sur mon art en quelques heures de réflexion, que moi après l'avoir pratiqué pendant quarante ans. Vous me prouvez, monsieur, qu'il suffit d'être homme de lettres pour parler de tout. Me voilà bien convaincu que la musique des maîtres italiens est la musique des maîtres par excellence; que le chant, pour plaire, doit être régulier et périodique; et que même dans ces moments de désordre où le personnage chantant, animé de différentes passions, passe successivement de l'une à l'autre, le compositeur doit conserver le même motif de chant. »

En réponse à cette lettre, La Harpe versifia quelques couplets adressés à l'*Anonyme de Vaugirard* :

Je fais, monsieur, beaucoup de cas  
De cette science infinie  
Que malgré votre modestie  
Vous étalez avec fracas,  
Sur le genre de l'harmonie  
Qui convient à nos opéras;  
Mais tout cela n'empêche pas  
Que votre *Armide* ne m'ennuie.

Armé d'une plume hardie,  
Quand vous traitez du haut en bas

Le vengeur de la mélodie,  
Vous avez l'air d'un fier-à-bras;  
Et je trouve que vos débats  
Passent, ma foi, la raillerie;  
Mais tout cela n'empêche pas  
Que votre *Armide* ne m'ennuie.

Le fameux Gluck qui dans vos bras  
Humblement se jette et vous prie,  
Avec des tours si délicats,  
De faire valoir son génie,  
Mérite sans doute le pas  
Sur les Amphions d'Ausonie;  
Mais tout cela n'empêche pas  
Que votre *Armide* ne m'ennuie.

Cette réponse en attira une autre intitulée : *Vers d'un homme qui aime la musique et tous les instruments, excepté la Harpe*.

J'ai toujours fait assez de cas  
D'une savante symphonie,  
D'où résultait une harmonie  
Sans effort et sans embarras.  
De ces instruments hauts et bas,  
Quand chacun fait bien sa partie,  
L'ensemble ne me déplait pas;  
Mais, ma foi, la *Harpe* m'ennuie.

Chacun a son goût ici-bas :  
J'aime Gluck et son beau génie,  
Et la céleste mélodie  
Qu'on entend à ses opéras.  
De vos Amphions d'Ausonie  
La période et son fatras  
Pour mon oreille ont peu d'appas;  
Et surtout la *Harpe* m'ennuie.

Pour en finir avec les calembours cités dans cette querelle, disons que les plaisants logeaient Gluck rue du *Grand-Hurleur*, Piccinni, rue des *Petits-Chants*, et Marmontel rue des *Mauvaises-Paroles*. J'ai cité ailleurs l'épigramme décochée par l'abbé Arnauld, au librettiste de *Roland*. (Voyez plus loin Piccinni.) Marmontel se vengea, mais avec plus de grossièreté que d'esprit, dans une sorte de satire intitulée *Polymnie*. Le caustique abbé y figure sous le nom de Trigaud; au surplus l'œuvre est d'un style violent, comme le lecteur pourra en juger d'après les vers suivants :

Il arriva le jongleur de Bohême :  
Sur les débris d'un superbe poème,  
Il fit beugler Achille, Agamemnon;  
Il fit hurler la reine Clytemnestre,  
Il fit ronfler l'infatigable orchestre;  
Du coin du roi les antiques dormeurs  
Se sont émus à ses longues clameurs;  
Et le parterre, éveillé d'un long somme,  
Dans un grand bruit crut voir l'art d'un grand homme.  
— Il va changer et vos lois et vos mœurs,  
Disait Trigaud. Le voilà, le Terpandre,  
L'Epiménide et l'Orphée allemand,  
Qu'à son triomphe on dresse un monument;  
Dans l'univers sa gloire va s'épandre, etc.



Le fanatisme souvent ridicule des Gluckistes devait provoquer de dures représailles. L'un d'eux s'écriait : « Je ne salue point un homme qui n'aime pas la musique de Gluck. » Un autre, l'acteur Larrivée, disait : « Il n'y a qu'une vérité dans le monde, et c'est Gluck qui l'a trouvée. » De tels amis sont compromettants par les réactions que leur enthousiasme excessif fait naître d'ordinaire dans la partie froide et désintéressée du public. Mais *Armide* renfermait trop de beautés pour être compromise. On vit avec étonnement l'artiste déployer dans cette partition une grâce, une mollesse voluptueuse dont il ne semblait pas avoir le secret. Les deux airs : *On s'étonnerait moins si la saison nouvelle*, et : *Ah ! si la liberté me doit être ravie*, font partie de tous les répertoires classiques. Le simple vers : *Notre général vous rappelle*, chanté par Larrivée, produisait un effet immense.

Pendant son passage à la direction de l'Opéra, Berton amena sinon une réconciliation, du moins une trêve entre les deux rivaux. L'armistice scellé *inter pocula* à la table du directeur ne fut point de longue durée, grâce à l'idée qu'eut ensuite Devismes de faire jouter Gluck et Piccinni sur le même terrain, en leur donnant à chacun à traiter le livret d'*Iphigénie en Tauride*. Ce fut pour l'auteur d'*Orphée* et d'*Alceste* l'occasion d'une victoire décisive. Son *Iphigénie*, représentée le 18 mai 1779, montra quelle écrasante supériorité son génie lui donnait sur le talent de son rival. Il est permis d'être ici de l'avis de l'abbé Arnould, qui, dans cette partition, ne trouvait qu'un seul beau morceau, à savoir l'ouvrage entier. Cependant je signale plus particulièrement l'air de Thoas : *De noirs pressentiments mon âme intimidée*, le sommeil d'Oreste, l'air de Pylade : *Unis dès la plus tendre enfance*; ceux d'Iphigénie : *O malheureuse Iphigénie*; *Je t'implore et je tremble*; l'hymne *Chaste fille de Latone*.

C'était la première fois qu'on voyait la musique rendre avec cette profondeur les sentiments des personnages. Pendant qu'Oreste chante : *Le calme rentre dans mon cœur*, l'orchestre continue à peindre l'agitation de ses pensées. Lors de la répétition, les exécutants ne comprirent pas et s'arrêtèrent : « Allez toujours, reprit vivement l'artiste; il ment : il a tué sa mère ! » Un autre mot de lui est peut-être encore plus significatif. Il vantait un jour le chœur de Rameau dans *Castor et Pollux* : *Que tout gémissent*. Un de ses admirateurs lui dit, par manière de flatterie : « Mais quelle différence de ce chœur avec celui de votre *Iphigénie en Aulide* ! Celui-ci nous transporte dans un temple; l'autre est de la musique d'église. — Et c'est fort bien fait, reprit Gluck : l'un n'est qu'une cérémonie religieuse, l'autre est un véritable enterrement; le corps est présent. » Il avait coutume de dire : « Avant de mettre en musique un opéra, je ne fais qu'un vœu, celui d'oublier que je suis musicien. »

Le succès de l'*Iphigénie* allemande défit toute comparaison. Piccinni garda la sienne en portefeuille pendant deux ans, et quand elle parut, en 1781, le souvenir de sa sœur aînée était encore trop vivant pour qu'elle

pût être favorablement accueillie. Piccinni éprouva la cruelle application du proverbe païen : *Væ victis* ! L'école italienne était décidément vaincue. Elle avait une rude revanche à prendre.

Le 24 septembre 1779, quatre mois après son triomphe, Gluck essuya une chute avec *Écho et Narcisse*, opéra en trois actes dont les paroles étaient du baron de Tschudy. Le poème était triste et monotone : la partition parut manquer de mouvement. Il faut cependant louer l'originalité avec laquelle le rôle d'Écho est traité. Celui de l'Amour offre aussi des chants d'un beau caractère. On a remarqué l'air d'un effet entraînant : *O transport, ô désordre extrême* !

Blessé de l'échec qu'avait subi son dernier ouvrage, et d'ailleurs arrivé à un âge où le repos devient une nécessité, Gluck quitta la France et retourna à Vienne, malgré les instances que lui fit Marie-Antoinette pour le retenir à Paris. Sa carrière dramatique était maintenant terminée : il ne lui restait plus qu'à jouir paisiblement de la fortune considérable qu'il avait amassée tant au théâtre que dans le commerce des diamants. Chose étrange ou au moins inusitée ! cet artiste convaincu, ce chef d'école, ce musicien de génie achetait, revendait, échangeait des bagues, des montres, des tabatières et des breloques ! Gluck avait songé à mettre en musique l'opéra des *Danaïdes*, mais sa santé l'en empêcha, et il dut laisser cette tâche à son élève Salieri. Aussi bien, il avait assez fait pour l'art lyrique, et l'on ne voit pas ce qu'une production de plus aurait ajouté à la gloire de l'auteur d'*Orphée*, d'*Alceste* et des deux *Iphigénies*. Malheureusement, un orgueil excessif se joignait chez Gluck aux riches facultés qu'il tenait de la nature. Ses épitres dédicatoires, si remarquables par la netteté des théories dramatiques qui y sont formulées, trahissent un amour-propre exagéré.

On a donné toutefois une fausse interprétation à ce qu'il dit à la reine à propos d'*Armide*, alors en préparation : « Madame, cet opéra sera bientôt fini, et vraiment cela sera superbe. » Il ne parlait que du luxe de la mise en scène, de ces fameux *jardins d'Armide* qui eurent aussi leur grande part de succès. Il est vrai que tous les hommes supérieurs ont eu la conscience de leur mérite et que la plupart ne s'en sont pas cachés. Ce qui est plus blâmable que le défaut de modestie, c'est l'égoïsme malveillant qui poussa Gluck à chercher tous les moyens de nuire à ses rivaux. A Vienne, il travailla, dit-on, à étouffer la réputation naissante de Mozart; à Paris, il intrigua contre Piccinni, comme si la brigue et l'artifice étaient nécessaires pour lui assurer la victoire. Je crois que ses mœurs étaient pures, mais il paraît avoir été avare et adonné à la boisson. Lui-même avouait qu'il aimait avant tout l'argent, ensuite le vin, et enfin la gloire. « Rien de plus logique, ajoutait-il pour expliquer cette gradation dans ses goûts : avec de l'argent, j'achète du vin; le vin m'inspire, et l'inspiration me rapporte de la gloire. »

Le raisonnement n'était pas mal déduit; mais le compositeur oubliait



de dire que, outre le vin, il aimait aussi beaucoup l'eau-de-vie. Sa femme, qui connaissait ce penchant et savait combien il était préjudiciable à sa santé, exerçait à cet égard une surveillance rigoureuse. Mais un jour, un ami vint dîner chez Gluck; après le repas, on servit le café et les liqueurs; le maître, qui depuis longtemps ne s'était pas trouvé à pareille fête, profita d'un moment où madame Gluck avait le dos tourné, saisit le carafon d'eau-de-vie et le vida d'un trait. Cette imprudence fut immédiatement suivie d'une attaque d'apoplexie, qui enleva l'illustre musicien le 25 novembre 1787.

Cette triste fin d'un homme de génie nous montre à quelles étranges faiblesses les plus vaillantes organisations sont sujettes, et combien l'humilité, dont le christianisme a fait une vertu, est philosophiquement un devoir dans toutes les conditions de la vie humaine.

## JOMELLI

NE EN 1714, MORT EN 1774.

Jomelli est sans contredit le plus brillant compositeur sorti de la grande école napolitaine qui produisit pendant un demi-siècle plus de cinquante célébrités musicales. La discipline exacte qui régnait dans les conservatoires *dei Poveri di Gesù Cristo* et de *la Pietà dei Turchini*, la vie laborieuse à laquelle les élèves étaient soumis contribuèrent à ce résultat. En sortant de ces établissements, les jeunes artistes étaient déjà rompus à tous les exercices de l'art d'écrire et composaient avec beaucoup de facilité. On doit d'autant plus admirer la force et la patience de ces études que l'usage du clavecin n'était pas encore généralisé, et que la théorie de Rameau et son système de la *basse fondamentale* n'avaient pas encore simplifié les procédés de la composition. C'était par le contre-point seul qu'on enseignait toute l'harmonie, et non par le moyen des accords. Il n'est même pas sans intérêt de remarquer ici que cette méthode a eu Cherubini pour dernier représentant. Tout n'est pas parfait dans le système qui a prévalu. Il me serait facile, si le lieu le comportait, de constater le côté défectueux de l'application perpétuelle et exclusive du principe de la basse fondamentale par rapport au mouvement des parties. Le duo, dont les anciens ont tiré des effets si merveilleux et si variés, a disparu pour faire place à un ensemble plus riche de sons, mais où le rythme et la variété du mouvement ont moins de part. Rameau lui-même ne composait pas d'après son

système. Ses opéras appartiennent par leur facture à l'ancienne école. Les procédés de la composition ne se modifièrent qu'à la longue et par l'influence de l'enseignement.

Après ce que je viens de dire de l'école de Naples, il est cependant une chose à noter : c'est que Nicolo Jomelli (né à Aversa le 11 septembre 1714) ne parut pas d'abord retirer grand fruit de l'éducation musicale qu'il y reçut. Élève tour à tour des conservatoires de *San Onofrio* et de *la Pietà*, il avait eu pour maîtres des hommes tels que Durante, Mancini, Feo et Leo; mais les conservatoires napolitains étaient surtout propres à former des compositeurs dramatiques, et Jomelli se proposait alors d'écrire pour l'Église; aussi dut-il aller étudier à Rome le style large et pur qui convient à la musique religieuse.

Néanmoins, les premières productions de l'artiste d'Aversa furent des ballets dans lesquels rien n'annonçait encore son génie. Il n'en fut plus de même quand il se mit ensuite à écrire des cantates (*Perdono amata Nice*, *Giusti numi*, etc.). Un jour Leo, entendant un de ces morceaux chez une dame à qui Jomelli donnait des leçons, s'écria, transporté de plaisir : « Madame, il se passera peu de temps avant que ce jeune homme devienne l'étonnement et l'admiration de toute l'Europe. » Leo fut prophète, mais il semble avoir eu plus de foi dans le talent du jeune compositeur que celui-ci n'en avait lui-même à l'origine. Car, au dire de Piccini, le premier opéra de Jomelli, *l'Errore amoroso*, fut représenté en 1737 sous le nom d'un musicien obscur, tant l'auteur redoutait une chute. Le public fit au contraire à cet ouvrage un accueil très-favorable, qui enhardit le *maestro* à donner l'année suivante (1738) aux *Florentins* son premier opéra sérieux intitulé *Odoardo*. Deux autres partitions se succédèrent quelques mois après.

De Naples Jomelli se vit en 1740 appelé à Rome où il jouit des faveurs du cardinal d'York. Il écrivit pour le public romain *il Ricimero* (1740) et *l'Astianasse* (1741). Puis il obtint une *scrittura* à Bologne, où il fit jouer *l'Ezio*. Étant dans cette ville, on rapporte qu'il alla rendre visite au célèbre P. Martini et qu'il se présenta à lui comme un élève désireux de suivre ses leçons. Le bon religieux, ne se doutant de rien, fut bien surpris quand il vit le soi-disant écolier traiter avec la plus grande facilité le sujet de fugue qu'il lui donna. « Qui êtes-vous donc? lui dit-il; vous moquez-vous de moi? C'est moi qui veux apprendre de vous. — Mon nom est Jomelli, répondit le compositeur; je suis le maître qui doit écrire l'opéra pour le théâtre de cette ville. — C'est un grand bonheur pour le théâtre, reprit Martini, d'avoir un musicien philosophe tel que vous, mais je vous plains de vous trouver au milieu d'une troupe d'ignorants corrupteurs de la musique. » S'il manquait de génie, le savant abbé possédait une profonde connaissance de l'art, et Jomelli se plaisait plus tard à reconnaître qu'il avait beaucoup profité de sa conversation.

Après avoir obtenu plus d'un succès dramatique à Rome et à Bologne,