

signaler l'air de Médor : *Je vivrai, si c'est votre envie*, et celui d'Angélique : *C'est l'amour qui prend soin lui-même d'embellir ces paisibles lieux*. Quant à la pastorale de Roland, qu'on a jouée sur tous les clavecins, elle est fort médiocre.

Je ne m'étendrai pas ici sur la *guerre des coins*, dont j'ai parlé déjà dans mon étude précédente sur Gluck. D'ailleurs, il est à remarquer que, tandis que les piccinnistes attaquaient la personne même de Gluck, assez versé dans notre langue pour répondre à ses adversaires par de vertes diatribes, les gluckistes épargnèrent généralement Piccinni, qui savait tout juste assez de français pour comprendre les poèmes qu'on lui soumettait. Ce fut sur ses partisans, Marmontel, La Harpe, Ginguené, d'Alembert, qu'on se rabattit le plus souvent. Le librettiste sortit de la première bataille plus blessé que le maestro ; car l'abbé Arnauld fit sur lui l'épigramme suivante :

Ce Marmontel, si long, si lent, si lourd,
Qui ne parle pas, mais qui beugle,
Juge la peinture en aveugle,
Et la musique comme un sourd.
Ce pédant à si triste mine,
Et de ridicules bardé,
Dit qu'il a le secret des beaux vers de Racine :
Jamais secret ne fut si bien gardé.

Les loustics ne manquaient pas de se mêler aux combattants par des lazzi plus ou moins spirituels, dans lesquels le calembour n'était pas épargné. Ainsi on avait remarqué l'absence de *chœurs* dans la partition de *Roland*. D'un autre côté, les amis de Piccinni pensaient que M^{lle} Laguerre aurait créé le rôle d'Angélique avec plus d'éclat que n'avait fait M^{lle} Levasseur ; ils regrettaient que le rôle de basse, tenu par Larrivée, ne l'eût pas été par Chassé. Là-dessus, un émule du marquis de Bièvre commit ce badinage : « *Roland* est un guerrier sans cœur ; il sera bon quand nous aurons *Laguerre* ; il serait excellent si *Larrivée* était *Chassé*. »

Les opéras de Piccinni plaisaient peut-être plus que ceux de Gluck à la première audition ; mais ils se soutenaient moins longtemps à la scène.

Cependant le compositeur italien jouissait à Versailles d'une faveur plus honorifique que productive. Il donnait deux fois par semaine des leçons de chant à la reine, qui ne songeait ni à lui rembourser ses frais de voyage, ni à le rémunérer pour les magnifiques volumes de ses partitions, qu'il distribuait aux personnes de la famille royale. On lui faisait écrire un ouvrage pour la cour ; mais, quand son *Phaon* avait été joué à Choisy, l'artiste ne pouvait obtenir qu'on le montât à la Comédie-Italienne. Sa correspondance trahit plus que la gêne ; c'est un état de détresse qui contraste singulièrement avec les faveurs dont il jouissait à la cour.

La situation de Piccinni s'améliora lorsqu'il eut été chargé de diriger la troupe italienne, qui, en 1778, vint donner des représentations à l'Académie royale de musique, concurremment avec les chanteurs de l'Opéra

français. Le maître profita de cette circonstance pour faire entendre aux Parisiens plusieurs de ses anciennes partitions, et l'intérêt qui s'attacha à ses ouvrages italiens rejaillit sur ceux qu'il composa ensuite. Son *Atys*, bien supérieur à *Roland*, fut représenté en 1780 ; il traversa d'abord une période d'indécision et finit par obtenir un succès justifié. Mais, au moment où la lutte entre la musique allemande et la musique italienne semblait moins vive, Devismes, directeur de l'Opéra, la ranima tout à coup en confiant le même sujet aux représentants des deux écoles. Deux livrets différents, ayant chacun pour objet *Iphigénie en Tauride*, furent remis l'un à Gluck, l'autre à Piccinni. L'œuvre allemande fut représentée en 1779, avec un succès qui eût dû empêcher sa rivale de voir le jour. Après avoir gardé sa partition pendant deux ans, Piccinni eut le tort de la faire exécuter le 23 janvier 1781. C'était s'exposer à une défaite certaine. Il y a cependant plus d'un morceau remarquable dans *Iphigénie* italienne ; je voudrais qu'on lût et qu'on relût la scène entre Oreste et Pylade, l'air très-mélodieux : *Oreste, au nom de la patrie !* le rondeau : *Cruel, et tu dis que tu m'aimes !* le chœur des prêtresses : *Sans murmurer, servons les dieux*, enfin le récitatif et l'air : *O barbare Thoas !*

Adèle de Ponthieu, production médiocre, jouée la même année, n'était guère propre à relever le prestige de l'auteur de la *Cecchina*. Le départ de Gluck semblait lui laisser le champ libre ; mais, à peine ce rival s'était-il retiré, qu'il en surgissait un autre dans la personne de Sacchini, venant à son tour prendre part au mouvement qui s'était produit en France, pour le plus grand progrès, en somme, de l'art musical. L'attention publique se portait avec passion vers les questions d'esthétique. La plupart des tenants des deux partis ne savaient guère ce qu'ils disaient, ni ce dont il était question. Mais enfin la musique était l'occasion, le prétexte du débat qui excitait l'émulation des compositeurs. Les deux pièces de *Chimène* et de *Didon* furent jouées à Fontainebleau devant la cour. *Chimène* n'eut qu'une représentation, tandis que *Didon* fut demandée trois fois de suite par Louis XVI. Transportée sur la scène de l'Opéra le 1^{er} décembre 1783, l'œuvre de Piccinni fut chaleureusement applaudie. Les mélodies en sont pleines de grâce et de tendresse, et les accompagnements offrent une harmonie pure et élégante. Le rôle de Didon est admirablement traité. La grande scène : *Non, ce n'est plus pour moi, c'est pour lui que je crains*, est un chef-d'œuvre ; quant à l'air : *Ah ! que je fus bien inspirée !* il figure à bon droit dans tous les recueils classiques. Quelle distinction et quelle tendresse dans ces phrases harmonieuses !

Au succès de *Didon* se joignirent dans la même année ceux du *Dormeur éveillé* et du *Faux Lord*, opéras-comiques, représentés à la Comédie-Italienne. La fortune du compositeur, longtemps contestée, était arrivée à son point culminant. En 1784, il est nommé maître de chant à l'École royale de musique et de déclamation, fondée par le baron de Breteuil. Mais, dès

1784 aussi, son étoile pâlit. A la Comédie-Italienne, *Lucette* ne réussit point, et, à l'Opéra, *Diane et Endymion* (7 septembre 1784) sont accueillis froidement, malgré de beaux récitatifs, et l'ouverture, assez remarquable essai de musique descriptive.

La popularité, après s'être attachée pendant quelque temps aux productions de Piccinni, semblait les avoir définitivement abandonnées. L'insuccès des *Mensonges officieux*, donnés en 1787, à la Comédie-Italienne, les intrigues qui empêchèrent la représentation de *l'Enlèvement des Sabines* et de *Clytemnestre* à l'Opéra, la chute des *Fourberies de Marinette*, opéra-comique de Durosoy joué aux Italiens, enfin la perte de ses places, en 1791, toutes ces contrariétés réunies firent prendre au musicien la résolution de quitter la France, où il avait fait jouer quinze opéras, et de retourner pauvre dans sa patrie. Un voyage triomphal, durant lequel il fut couronné sur la scène à Lyon et dans les principales villes de l'Italie, dut apporter quelque soulagement à ses ennuis. L'accueil que Naples fit à l'illustre artiste sorti de ses écoles semblait l'augure de jours meilleurs. Piccinni reçut une pension du roi; il vit réussir son oratorio intitulé : *Jonathas* (1792), et l'opéra-bouffe de la *Serva onorata*. Mais une sorte d'influenza française pesait sur lui. Vainement il avait fui notre sol inhospitalier; c'était encore la France qui, à Naples, allait le poursuivre et rompre le cours de ses prospérités renaissantes. Vers la fin de 1792, il devint suspect de républicanisme pour avoir marié une de ses filles à un jeune Français établi à Naples. Quoique ancien pensionnaire de la monarchie et victime de la Révolution, Piccinni avait prêté son concours au Comité des fêtes publiques de ce temps et composé la musique de *l'Hymne à l'Hymen*, pour la célébration des mariages, sur des paroles de Ginguené. L'accusation de jacobinisme, propagée par deux de ses anciens élèves, excita la population contre lui et amena la chute de son opéra *Ercole al Termodonte*, dont le sujet est la défaite des Amazones par Hercule. Le compositeur, qui était allé à Venise faire jouer la *Griselda et il Servo padrone*, fut à son retour (1793) gardé à vue par une police soupçonneuse et tracassière. Durant quatre ans d'une véritable détention, au milieu de l'abandon et de la misère, l'artiste, dont le calme philosophique et la résignation ne se démentirent jamais, employa son temps à écrire pour les couvents des psaumes, que sa pauvreté ne lui permettait pas de faire copier. Cette captivité finit enfin par le traité de paix conclu avec la République française, et Piccinni put communiquer avec ses amis de Paris. Les papiers et objets qu'il avait laissés dans cette ville étaient perdus; mais, touché de sa triste position, le ténor David négocia pour lui un nouvel engagement avec un impresario vénitien. Il était arrivé à Rome, quand on le dissuada de continuer sa route vers Venise. L'auteur de *Didon* partit alors pour Paris. Le public lui fit une ovation à l'Opéra, et le Directoire lui accorda une pension de 2,400 francs, outre un secours de 5,000 francs pour parer aux

besoins les plus urgents de sa situation. Sa pension de compositeur, qu'il avait cessé de toucher en 1790, lui fut rendue, mais réduite de 3,000 francs à 1,000. C'était l'aisance, une aisance bien restreinte cependant, pour un vieillard chargé de famille. Le maître essaya d'accroître ses modestes ressources soit en écrivant des romances et des *Canzoni*, soit en donnant chez lui de petits concerts d'amateurs.

Aux libéralités du Directoire, le Consulat en ajouta une autre : par un décret daté du mois d'avril 1800, une sixième place d'inspecteur du Conservatoire fut créée en faveur de Piccinni. Il était trop tard. Le bénéfice de cette nomination ne fut que pour l'ombre du compositeur, qui y gagna une oraison funèbre de plus. Malade depuis longtemps d'une affection bilieuse, et d'ailleurs âgé de soixante-douze ans, il mourut le 17 mai 1800, à Passy, où sa famille l'avait fait transporter dans l'espoir chimérique que l'air de la campagne aiderait au rétablissement de ses forces.

Les gluckistes ont fait valoir contre Piccinni deux griefs principaux; ils lui ont reproché d'avoir méconnu l'importance de deux éléments qui constituent surtout la réforme musicale opérée par l'auteur d'*Alceste* : savoir le style descriptif, et en second lieu la participation plus fréquente, pour ne pas dire constante, de l'orchestre aux péripéties du drame lyrique. On accusait le compositeur de *Roland* et d'*Atys* de chercher exclusivement la mélodie dans ses opéras. Si cette querelle d'Allemands a pris d'aussi grands développements, c'est à cause de l'ignorance musicale de ceux qui l'ont soulevée.

Plus versés dans la connaissance des choses dont ils parlaient, les Suard, les Arnaud et autres auraient su qu'il n'y a pas de bonne mélodie sans une bonne harmonie, et que, loin d'avoir séparé ces deux inséparables attributs de la musique, Gluck et Piccinni les ont constamment réunis dans leur pensée. Seulement le second a conservé les formes traditionnelles des morceaux lyriques, tandis que le premier, plus hardi, a introduit une coupe d'air différente et a donné plus souvent la parole à l'orchestre. Les procédés restent absolument les mêmes et portent chez tous deux le cachet du maître. Chacun en a varié l'usage selon le caractère de son génie. En outre, Piccinni non-seulement n'a pas négligé le rôle de l'orchestre, mais il l'a développé au contraire et l'a mis en rapport intime avec le sujet. L'ouverture de *Diane et Endymion*, qui peint la fraîcheur de l'aurore, le chant des oiseaux, toute la nature ranimée par la présence de l'astre du jour, cette ouverture, dis-je, prouve que Piccinni ne reculait pas devant une conception hardie et une infraction aux règles du théâtre, lorsqu'elle lui paraissait utile à l'expression de sa pensée. Il fallait constater cela pour rectifier la fausse opinion que plusieurs peuvent s'être faite de la musique du rival de Gluck, vaincu par lui, mais pouvant honorablement supporter sa défaite.

Le peintre Robineau a fait de Nicolas Piccinni un portrait qui a été gravé par Cathelin. Au-dessous du médaillon, on lit les vers suivants :

Avec une grâce divine,
Tour à tour comique et touchant,
S'il est le Molière du chant,
Il n'en est pas moins le Racine.

L'auteur de la *Cecchina* et de *Didon* méritait cet éloge, mais en de meilleurs vers. La gravure qui précède cette étude reproduit ce portrait.

MONSIGNY

NÉ EN 1729, MORT EN 1817.

Monsigny (Pierre-Alexandre) est né à Fauquemberg, près de Saint-Omer, le 17 octobre 1729 ; il fit ses études au collège des Jésuites de cette dernière ville. Un des Pères remarqua les grandes dispositions du jeune Monsigny pour la musique et lui apprit à jouer du violon. L'élève se livra avec ardeur à l'étude de cet instrument, et il y acquit une certaine habileté, dont il tira plus tard un grand profit, lorsqu'il se mit à composer.

A peine âgé de dix-huit ans quand il perdit son père, il lui fallut s'occuper de pourvoir à l'entretien de sa mère, de sa sœur et de ses trois frères. Renonçant à la carrière militaire, à laquelle il se destinait, il vint chercher à Paris une position qu'il ne pouvait trouver dans son pays. Ses espérances ne furent pas déçues ; il entra d'abord dans la comptabilité du clergé, puis devint maître d'hôtel de la maison d'Orléans. Dégagé alors de tout souci et assuré de pouvoir donner à sa mère et à sa sœur une position convenable, il reprit ses études de prédilection. Une représentation de la *Servante maîtresse* de Pergolèse, à laquelle il assista en 1754, décida de sa vocation pour le théâtre ; malheureusement, son éducation musicale était des plus incomplètes. Non-seulement il n'avait aucune notion d'harmonie ni d'instrumentation, mais on prétend qu'il ne pouvait, sans de grandes difficultés, écrire ses inspirations, et qu'il ne savait même pas se rendre compte de la valeur des notes. C'est alors qu'il prit des leçons d'harmonie avec Gianotti, dont il fut le meilleur élève, et cinq mois suffirent pour le mettre en état d'écrire *les Aveux indiscrets*, opéra-comique en un acte, joué avec un immense succès sur le théâtre de la Foire, en 1759. L'année suivante, il fit représenter au même lieu *le Maître en droit*, opéra-comique en deux actes, en vers, de Le Monnier. Le vieux juris-

consulte romain commence la série interminable et nauséabonde des docteurs, précepteurs et gouverneurs bernés par leurs élèves. Ces personnages ont paru si souvent dans le théâtre de Scribe qu'ils semblent faire partie de la mise en scène de ses livrets. Celui qu'on a vu dans le *Comte Ory*, en 1828, reparait en 1843 dans *la Part du diable*. Il faut espérer que ce centenaire sera mort de vieillesse. Je me trompe ; on l'a ressuscité dans une pièce intitulée *Bébé* et dans un petit opéra comique, *le Char*, sorte d'imitation du fabliau d'Aristote. Le *Cadi dupé*, opéra-comique en un acte, paroles de Le Monnier, joué sur le théâtre de la Foire Saint-Laurent, le 4 février 1761, obtint un succès véritable d'enthousiasme. Cette pièce, tirée des *Mille et une Nuits*, a pour principal ressort une double méprise fort piquante. Le poète Sedaine fut frappé des qualités de cet ouvrage, surtout de la verve comique du duo entre le Cadi et le teinturier Omar. Il se lia d'amitié avec le compositeur, et leur collaboration produisit plusieurs œuvres remarquables, entre autres *le Roi et le Fermier*, *Rose et Colas*, et enfin *le Déserteur*. On ne s'avise jamais de tout, opéra-comique en un acte, en prose, mêlé d'ariettes, paroles de Sedaine, représenté à Fontainebleau, le 24 novembre 1770, puis à la foire Saint-Laurent, le 14 septembre 1771, soutint dignement la réputation naissante du compositeur. On peut citer dans cette bluette des couplets assez gracieux, l'ariette chantée par Dorval : *Je vais te voir, charmante Lise*, la chanson : *Une fille est un oiseau qui semble aimer l'esclavage*, et le quinqué final, qui est assez bien traité. La Comédie italienne, effrayée du succès obtenu par l'Opéra-Comique, fit fermer ce théâtre, où les succès de Monsigny lui portaient ombrage, et en engagea les principaux artistes, parmi lesquels on cite Clairval et Laruelle.

La fusion des deux théâtres opérée, Monsigny travailla pour la Comédie italienne agrandie, et y donna, en 1762, *le Roi et le Fermier*, comédie en trois actes, mêlée d'ariettes, dont les paroles sont de Sedaine, comme je l'ai dit plus haut ; quelques scènes pathétiques bien rendues firent sentir l'auteur du *Déserteur*, joué sept ans plus tard. Le sujet de la pièce est le même que celui de la *Partie de chasse de Henri IV*, de Collé.

L'île sonnante, opéra-comique en trois actes, paroles de Collé, fut représentée au Théâtre italien, en 1763. Cette île sonnante est l'île de la musique ; on n'y parle qu'en chantant.

Rose et Colas, comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Sedaine, représentée aux Italiens, en 1764, appartient à la première période du genre opéra-comique.

Je diviserai volontiers l'histoire de ce genre de pièces en trois époques distinctes, à cause du caractère des ouvrages qui ont exercé une influence sur l'ensemble des productions des compositeurs. Ainsi, de 1757 à 1770, Duni, Philidor et Monsigny occupent la scène ; de 1770 à 1791, Grétry, Dezède et Dalayrac déploient leur génie, leur grâce ou leur sentiment