

nieux. Sedaine, plus habile à agencer des scènes et à esquisser des caractères, était moins bon écrivain. S'il construisait mieux la charpente d'un drame, en revanche, sa diction était dure et rocailleuse. Grétry ne le sentit que trop lorsqu'à la demande de madame de la Live d'Épinay, il se mit à écrire une partition sur un livret fourni par l'auteur du *Philosophe sans le savoir*. Il semble que son nouveau collaborateur lui porta malheur, car le *Magnifique* (4 mars 1773) ne réussit guère; la scène de la rose est le seul morceau qui ait été goûté, et dont on se souvienne.

La mode était alors aux tableaux de la vie champêtre. Rousseau prétendait avoir trouvé le sentiment de la nature. Le public frivole de Paris jugeait de bon goût de se passionner, après lui, pour les mœurs rustiques et naïves. C'était le temps où on lisait avec avidité les idylles de Gessner, les pastorales de Florian et les poèmes de Saint-Lambert. Gentilshommes et marquises se costumaient en bergers et en bergères; Marie-Antoinette suivait les goûts du jour en faisant une petite ferme de son chalet de Trianon. Effort factice d'une société blasée qui essaye de se donner le change sur sa sénilité et son ennui. Grétry paya son tribut à l'entraînement général en composant la *Rosière de Salency*, comédie pastorale en quatre actes, remise depuis en trois, dont les vers sont de Pesay et qui fut représentée aux Italiens le 28 février 1774. Le maître a su éviter le défaut du genre, c'est-à-dire la fadeur, écueil trop fréquent du genre pastoral. Toutefois, dans l'ouvrage qui m'occupe, la simplicité inhérente à la couleur du sujet n'exclut pas l'accent dramatique lorsque la situation le comporte. On connaît le duo : *Colin, quel est mon crime ?* et la mélodie si populaire : *Ma barque légère*. Je lis ce qui suit, à propos de la *Rosière de Salency*, dans les *Essais sur la musique* de Grétry : « Sans s'y porter en foule, le public a toujours vu avec satisfaction les représentations de la *Rosière* : il a repoussé les actrices dont les mœurs étaient peu régulières, lorsqu'elles se sont présentées pour remplir le rôle de Cécile; celles au contraire dont la sagesse embellissait le talent ont reçu des applaudissements flatteurs, surtout à l'instant du couronnement; ce qui prouve que les hommes rassemblés aiment la vertu, quoiqu'ils ne voulussent pas toujours se charger de rendre l'actrice vertueuse. »

La *Fausse Magie*, opéra-comique en deux actes et en vers, représenté aux Italiens le 1^{er} février 1775, est une des plus mauvaises pièces de Marmontel. Cet ouvrage s'est sauvé par la partition où l'on admire le trio : *Vous aurez affaire à moi*; le duo : *Il vous souvient de cette fête*, et le duo syllabique des vieillards : *Quoi ! c'est vous qu'elle préfère !*

J.-J. Rousseau assistant un soir à une représentation de la *Fausse Magie*, en fut si satisfait qu'il voulut faire connaissance avec le compositeur. Instruit de ce désir, Grétry vole dans la loge du célèbre auteur qui l'accueille par les plus vives félicitations, et lui demande la permission de cultiver son amitié. A la fin du spectacle, tous deux sortent ensemble. L'artiste

s'applaudissait déjà d'avoir fait la conquête d'un écrivain dont il prisait très-haut le talent, quand un fatal incident vint tout gâter. Il s'agissait de traverser une rue obstruée par des pavés. Ignorant jusqu'à quel point de susceptibilité jalouse le citoyen de Genève poussait parfois l'amour de l'indépendance, Grétry lui offre le bras pour l'aider dans sa marche. Rousseau repousse avec aigreur le secours qu'on lui propose : — Laissez-moi me servir de mes propres forces, — répond-il; et il tourne le dos à son nouvel ami tout déconcerté. L'auteur de la *Fausse Magie* ne revit jamais ce misanthrope que, sans le savoir, il venait d'offenser gravement.

La tragédie lyrique de *Céphale et Procris*, donnée à l'Opéra en 1775, n'eut aucun succès. Le public montra la même défaveur aux *Mariages samnites* (22 juin 1776) que Grétry avait eu le tort de s'obstiner à lui imposer, et au drame burlesque de *Matroco* (23 février 1778). Je ne dirai rien de ces productions qui tiennent peu de place dans l'ensemble des œuvres du maître; je ne ferai non plus que mentionner les *Trois Ages de la musique* (27 avril 1778), ouvrage de circonstance destiné à inaugurer l'avènement de Devismes aux fonctions de directeur de l'Opéra. Sur ces entrefaites, Grétry, qui avait eu plus d'une fois à se plaindre de l'impéritie de ses librettistes, rencontra un collaborateur précieux dans l'humoriste anglais Hales plus connu en France sous le nom de d'Hèle. Ce fut Suard qui le présenta à Grétry. Cet homme étrange dont la jeunesse s'était passée au service de la marine britannique, se mourait d'une maladie de poitrine causée par l'abus qu'il avait fait des liqueurs fortes. Il n'avait pas mieux mené sa fortune que sa santé. La misère l'obligeait alors à travailler pour la scène. La différence était grande entre un pareil personnage, et des lettrés de salon ou d'Académie, tels que les Sedaine et les Marmontel. Si Hales n'avait pas su se diriger lui-même, il excellait, par compensation, à conduire une intrigue dramatique; c'était un écrivain fort habile, et un compositeur pouvait s'estimer heureux de sa collaboration. Grétry fit avec lui le *Jugement de Midas* qui fut représenté à la Comédie italienne, le 27 juin 1778. Il y a dans cette partition une imitation dérisoire de la vieille musique; c'est l'espèce de psalmodie traînante avec laquelle le chanteur Marsyas se flatte de l'emporter sur son rival Apollon. L'ouvrage n'eut qu'un succès contesté. La cour et la ville se trouvèrent séparées en deux camps; ce qui donna lieu à ce quatrain de Voltaire :

La cour a dénigré tes chants
Dont Paris a dit des merveilles;
Grétry, les oreilles des grands
Sont souvent de grandes oreilles.

L'*Amant jaloux* (23 décembre 1778), dont tout le monde connaît la sérénade charmante : *Tandis que tout sommeille*; les *Événements imprévus* (13 novembre 1779) et les *Mœurs antiques ou Aucassin et Nicolette* (3 janvier 1780) soutinrent, sans la porter plus haut, la réputation de Grétry.

Hales avait écrit les paroles des deux premiers de ces ouvrages : il mourut peu après. *Andromaque*, tragédie lyrique représentée à l'Opéra le 6 juin 1780, rendit manifeste ce que *Céphale et Procris* avait déjà fait pressentir, à savoir que le gracieux auteur du *Tableau parlant* n'était pas fait pour disputer à Gluck le laurier tragique. Un instant dévoyé, le musicien revint à son véritable genre dans *Colinette à la cour* (1^{er} janvier 1782), ouvrage agréable, et dans l'*Embarras des richesses*, dont le livret indigent et la mélodie abondante donnèrent naissance à ce quatrain :

De la nature enfant gâté,
Des plus beaux dons elle t'a fait largesse ;
Grétry, tu sais répandre la richesse
Dans le sein de la pauvreté.

La *Caravane du Caire*, opéra en trois actes donné à l'Académie royale de musique le 30 octobre 1783, a été longtemps citée pour son ouverture et pour l'air de basse du pacha : *C'est en vain qu'Almaïde encore à mes yeux offre ses attraits*. Mais il n'y faudrait pas chercher cette couleur locale que M. Félicien David a su répandre sur les sujets orientaux ; on ne pourrait rien trouver d'approchant dans la musique de Grétry. Le compositeur donna l'année suivante (18 mars 1784) *Théodore et Paulin*, comédie lyrique en trois actes qui ne réussit pas, mais dont il tira la matière d'un de ses ouvrages les plus remarquables. Le sujet de l'*Épreuve villageoise* (24 juin 1784) n'est en effet qu'un épisode de la pièce tombée trois mois auparavant. Dans aucune de ses productions, Grétry n'a fait preuve d'un goût plus fin, n'a gardé une mesure plus parfaite et n'a trouvé une mélodie plus expressive. Chose à noter aussi, la partition est exempte de ces gaucheries vocales et de ces défaillances dans les accompagnements, si fréquentes ailleurs. L'ouverture est vive et gracieuse. Les couplets : *Bon Dieu ! bon Dieu ! comme à c'te fête*, ont été chantés, dansés pendant vingt ans. L'air : *Adieu Marton, adieu Lisette*, a du caractère, enfin le quatuor : *Il a déchiré vot' billet*, est la plus jolie fughette de Grétry.

L'année 1785 marque le point culminant dans la carrière dramatique du maître. C'est l'année de la représentation de *Richard Cœur-de-lion* ; ce fut un événement musical : le mot n'est pas trop fort, appliqué à un ouvrage qui fit courir tout Paris et qui, au bout de quatre-vingts ans, s'entend encore avec plaisir. Je suis pourtant obligé de rabattre quelque chose des éloges naïfs octroyés par le compositeur à sa musique. Ses prétentions à l'archaïsme font sourire. Il s'imaginait de bonne foi être assez maître de son style pour en graduer l'expression suivant les temps, les âges, les caractères et même la condition et le degré de culture intellectuelle des personnages. Ai-je besoin de le dire ? ce ne sont point ces mérites imaginaires qui ont fait le succès de *Richard*, mais bien les qualités toutes françaises qui éclatent dans la partition. Il n'y a qu'une voix pour louer la fraîcheur et la grâce des couplets d'Antonio : *La danse n'est pas ce que*

j'aime ; la noblesse de l'air : *O Richard, ô mon roi !* la finesse de la chansonnette de Blondel : *Un bandeau couvre ses yeux*, avec le délicieux ensemble à contre-temps qui suit ; la rondeur gauloise des couplets : *Que le sultan Saladin*. Le grand air du second acte chanté par Richard : *Si l'univers entier m'oublie*, commence par une phrase d'un magnifique mouvement que le compositeur n'a pas su conduire jusqu'à la fin. Il est fâcheux que l'exclamation : *O mort !* soit sourde et bizarre, tombant sur un *la* bémol grave en dehors du registre vocal. J'arrive au thème capital de l'ouvrage, au célèbre duo entre Richard et Blondel : *Une fièvre brûlante*, qui a toujours produit un grand effet au théâtre. Grétry en a employé la phrase principale jusqu'à neuf fois dans les trois actes, avec diverses combinaisons. Le chœur qui termine le second acte : *Sais-tu, connais-tu ?* a du mouvement et du caractère. La scène quatrième du troisième acte offre un ensemble remarquable, et l'émotion s'empare des spectateurs lorsque Blondel chante cette belle phrase : *Sa voix a pénétré mon âme ; je la connais, oui, oui, Madame*. N'oublions pas la ronde longtemps si populaire de la noce : *Et ! zic et zoc, quand les bœufs vont deux à deux*.

Richard Cœur-de-lion avait été représenté à la Comédie italienne le 25 octobre 1785. Ce fut le couronnement, sinon le terme de la vie artistique de Grétry. Les nombreux ouvrages qu'il écrivit à la suite de ce chef-d'œuvre sont inférieurs à la renommée qu'il s'était acquise. Lorsque Cherubini et Méhul introduisirent dans la composition une harmonie plus savante et une instrumentation plus forte, il essaya d'accorder son léger chalumeau au ton de la fanfare nouvelle. De cet effort naquirent *Pierre le Grand*, *Lisbeth*, *Guillaume Tell* et *Elisca*, productions qui font regretter les beautés de *Zémire et Azor*, sans donner celles de *Lodoïska* et de *Joseph*. Faisons toutefois une exception en faveur du beau quatuor de *Guillaume Tell*, seule véritable inspiration à enregistrer dans ce pâle ouvrage. Le même besoin de courtiser l'opinion du jour porta Grétry à enrichir le répertoire révolutionnaire, bien que le compositeur liégeois n'ait eu qu'à se louer des procédés de la cour de France et que précédemment il eût reçu de Louis XVI une pension de mille écus. Il est vrai que l'ingratitude servit mal son talent : ni *Denys le Tyran* ni *Callias* (1794) n'ajoutèrent rien à la réputation de leur auteur, encore moins l'hymne pour la plantation des arbres de la liberté, exécuté le 2 pluviôse sur des paroles de Maherault. Ce n'est qu'un air assez guilleret d'opéra-comique. *Delphis et Mopsa*, le dernier opéra de Grétry, fut représenté sans succès le 15 février 1803.

Entre plusieurs partitions qui n'ont jamais vu le jour, ce musicien a écrit divers livres dont le plus important est intitulé : *Mémoires ou Essais sur la musique*. Cet ouvrage forme trois volumes : les deux derniers ont été réédités en 1797, aux frais de l'Imprimerie Nationale. La naïve suffi-

sance qui faisait le fond du caractère de Grétry s'étale d'un bout à l'autre de ces pages où il n'est jamais question que de lui et de sa musique. On lui doit encore une *Méthode simple pour apprendre à préluder, en peu de temps, avec toutes les ressources de l'harmonie*, et — qui le croirait ? — un travail politique intitulé : *La vérité, ou ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être*, publié en 1802.

J'ai dit que le prestige de la musique de Grétry subit une rude atteinte par suite de la transformation accomplie dans l'opéra peu d'années avant la Révolution. Il n'était déjà plus le compositeur en vogue quand survinrent les événements de 1789 qui le ruinèrent en amenant la suppression de sa pension. Ce désastre ne fut toutefois que momentané. *Zémire et Azor*, *l'Épreuve villageoise* et *Richard* n'attendaient pour faire de nouvelles recettes qu'une digne interprétation. Elleviou parut, et Grétry, secondé par le talent du chanteur, captiva encore une fois l'oreille du public. Avec la vogue, la fortune lui revint. Une pension de 4,000 francs que lui accorda Bonaparte lui rendit l'aisance. Après avoir acheté à Montmorency la propriété de l'Ermitage, ancienne demeure de J.-J. Rousseau, il comptait y finir tranquillement sa vie. La mort d'un de ses voisins assassiné le 30 août 1811, changea ses résolutions. Craignant d'éprouver le même sort, il revint à Paris. Ce ne fut pas toutefois pour longtemps. Lorsqu'il sentit ses forces s'affaiblir, voulant expirer dans sa chère retraite, il se fit ramener à l'Ermitage, où il mourut le 24 septembre 1813. On célébra magnifiquement ses funérailles.

Quelque vaniteux qu'il fût, Grétry possédait ces qualités du cœur qui ajoutent un surcroît de regrets à la perte des grands artistes. Des députations de l'Institut, du Conservatoire et des principaux théâtres accompagnèrent sa dépouille au cimetière où, dans un discours remarquable, Méhul se rendit l'organe des sentiments de tous. En 1828, M. Flamant, neveu par alliance de Grétry, a fait restituer à la ville de Liège le cœur de celui qui fut un de ses plus glorieux enfants.

Les bons portraits de Grétry sont devenus rares, et ils se ressemblent peu puisqu'ils ont été faits dans l'espace de quarante ans au moins ; Grétry a conservé jusqu'à la fin des sentiments jeunes et des idées fraîches, mais les traits du visage se sont contractés de bonne heure sous l'influence du travail de la composition. Il y a loin du portrait dessiné et gravé par son ami Moreau le jeune, au profil fait par Quenedey en 1808. Le premier porte en épigraphe :

Irritat, mulcet, falsis terroribus implet.
Ut magus. . . . (Hor.. *Épist.* I, lib. II).

Ce qui est faux de tout point.

Continuons à énumérer les portraits : 3° Simple trait par Flatters, gravé par Frémy ; affectation sentimentale ; 4° buste du musicien par Couasnon ;

5° portrait en uniforme de membre de l'Institut, fait après la mort par Laure ; 6° portrait peint par Lefebvre ; 7° autre par Mellier ; 8° autre par Lorin. Je m'en suis tenu à un neuvième portrait dont la gravure est devenue assez rare et que je crois le meilleur. Il a été peint par M^{me} Vigée-Lebrun en 1785, et gravé par Cathelin. C'est assurément, avec celui de Moreau, le plus autorisé, et, ajouterai-je, le plus intéressant, puisqu'il a été fait l'année même de la première représentation de *Richard Cœur-de-lion*.

PAISIELLO

NÉ EN 1741, MORT EN 1816.

Paisiello (Giovanni) naquit à Tarente, le 9 mai 1741. Son père était un vétérinaire habile, dont le mérite avait été apprécié par Charles III d'Espagne, roi des Deux-Siciles, pendant la guerre de Naples et surtout le jour de la bataille de Bitonto. Il voulait faire de son fils un avocat, et il le plaça à l'âge de cinq ans au collège des Jésuites de Tarente. Mais les dispositions précoces de l'enfant pour la musique, sa belle voix de contralto, la délicatesse de son oreille le firent bientôt remarquer par Girolamo Carducci, noble tarentin qui s'était fait un nom comme compositeur. Après lui avoir fait apprendre les éléments de la musique sous la direction de Dom Carlo Resta, son père se décida, non sans peine, à l'éloigner de lui et à le faire entrer en 1754 au Conservatoire de San-Onofrio de Naples dont le directeur était Durante ; ce maître célèbre fit faire au jeune Paisiello de rapides progrès ; aussi put-il être nommé à dix-huit ans *maestrino primario* du Conservatoire, ou premier répétiteur parmi les élèves.

Tout en se conformant au règlement sévère de cette maison, il consacra ses moments de loisir à la composition de messes, de psaumes, de motets, d'oratorios, et couronna les espérances qu'il faisait concevoir en écrivant (1763) pour le théâtre du Conservatoire, un intermède bouffon rempli de mélodie et de grâce ; ses condisciples l'exécutèrent avec succès. La ville de Bologne invita immédiatement Paisiello à venir travailler pour le théâtre Marsigli où il fit applaudir coup sur coup *La pupilla* et *Il mondo a rovescio* (le monde à l'envers). Ces brillants débuts commencèrent la réputation du jeune artiste. Il ne tarda pas à faire représenter à Modène l'opéra buffa : *La madama Umorista* et les deux opéras sérieux *Demetrio*