

mes oreilles et la vérité coulait dans mon cœur; un sentiment pieux s'augmentait en moi; les larmes roulaient dans mes paupières et je me sentais heureux de pleurer ainsi (1). »

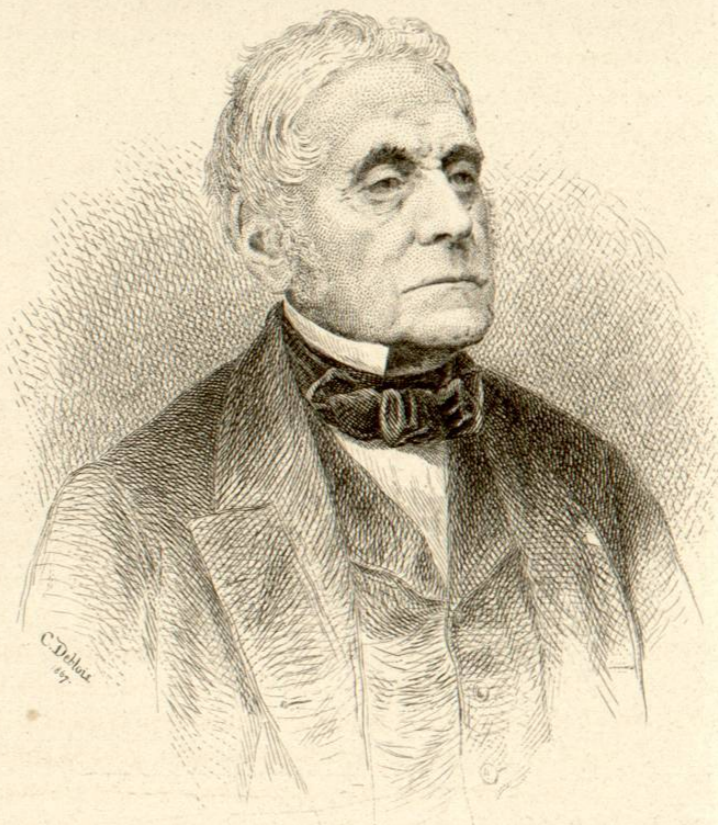
AUBER

NÉ EN 1782, MORT EN 1871.

Auber (Daniel-François-Esprit) naquit à Caen, le 29 janvier 1782, pendant un voyage que ses parents qui habitaient Paris firent en Normandie. Fils d'un riche marchand d'estampes, il fut d'abord destiné au commerce; mais cette profession était peu en harmonie avec une nature attirée vers les études musicales par un instinct irrésistible. Comme la plupart des artistes éminents en tout genre, Auber donna de bonne heure des marques d'une vraie vocation. Le monde, où son esprit le faisait accueillir volontiers, eut les prémices de son talent. Le jeune musicien qui avait appris les éléments de la musique et le piano auprès de Ladurner, habile professeur, s'exerça à composer quelques romances qui furent de suite remarquées dans le cercle d'amateurs et de personnes de goût qu'il fréquentait. Il se livra ensuite à d'heureux essais de musique instrumentale. C'est ainsi qu'il écrivit les concertos de basse qui ont paru sous le nom de son ami le violoncelliste Lamarre, et un concerto de violon exécuté par Mazas au Conservatoire de musique. Désireux de travailler pour le théâtre et sentant combien il lui restait encore à apprendre, on le vit bientôt renoncer à ces succès de société pour se mettre sous la forte direction de Cherubini. Après avoir complété sous un tel maître son éducation musicale, Auber affronta la scène en 1813 par le *Séjour militaire*, opéra-comique en un acte, joué au théâtre Feydeau. C'était un début peut-être trop hâtif, quoique l'auteur eût alors trente-un ans. Peu de compositeurs ont commencé aussi tard leur carrière lyrique. Mais aucun d'eux, si l'on en excepte Rameau, n'a regagné aussi brillamment le temps perdu.

Le public accueillit donc froidement le *Séjour militaire*. Le compositeur fit alors une retraite prudente et ne se produisit de nouveau qu'au bout de plusieurs années, lorsqu'un changement de fortune l'eut obligé à demander des ressources à ce qui n'avait été pour lui jusque-là qu'une distraction. En 1819, l'Opéra-Comique donna le *Testament et les billets doux*, opéra-comique en un acte. Cette seconde œuvre ne réussit pas

(1) Saint Augustin, *Confessions*, liv. IX, ch. vi.



AUBER

mieux que la première. La vogue dont le compositeur a joui si longtemps commença seulement avec *la Bergère châtelaine*, opéra-comique en trois actes, joué en 1820, et *Emma, ou la Promesse imprudente*, opéra-comique en trois actes dont les paroles sont de Planard et qui fut représenté à Feydeau le 17 juillet 1821.

Dans cette phase initiale de son talent à laquelle appartiennent, outre les productions citées plus haut, *Leicester*, trois actes (1822), *la Neige*, quatre actes (1823), *le Concert à la cour*, un acte (1824), *Léocadie*, trois actes (1824), *le Maçon*, trois actes (1825), *le Timide*, un acte (1826), *Fiorella*, trois actes (1826), Auber avait obtenu la célébrité; il conquiert la gloire avec *la Muette de Portici*, opéra en cinq actes qui fut représenté le 29 février 1828 sur la scène de l'Académie royale de musique.

Ce chef-d'œuvre lyrique est, d'un commun aveu, le chef-d'œuvre du compositeur. Le livret, écrit par Scribe et Germain Delavigne, a, comme on sait, pour sujet l'élévation et la chute de Masaniello; mais l'introduction au théâtre et dans un opéra d'une jeune fille muette a été une inspiration aussi heureuse qu'elle était hardie. La partition de *la Muette* est d'une richesse extrême. Airs, duos, prières, cavatines, barcarolles, chœurs, airs de danse, orchestration, tout a du caractère et est du plus grand effet. Par un tour de force qui est un des mérites les plus singuliers de cet opéra, quoique ce soit celui peut-être qu'on remarque le moins, la langue musicale exprime ici avec une précision admirable les sentiments que la pauvre Fénella ne peut rendre que par ses gestes. L'ouverture est originale et brillante. Pour ne citer que les morceaux caractéristiques, je rappellerai le chœur : *O Dieu puissant, Dieu tutélaire*; la barcarolle si populaire : *Amis, la matinée est belle*; le duo où se trouve la phrase rythmée si fièrement : *Amour sacré de la patrie*; la scène du *Marché* où la mélodie abonde, et qui est sémillante d'entrain, de gaieté, de mouvement; c'est une fête pour l'oreille : signalons encore la belle prière extraite d'une messe du compositeur, la cavatine dite du sommeil : *Du pauvre, seul ami fidèle*, qui fut une occasion de triomphe pour Nourrit et Poultier; l'air du quatrième acte : *Arbitre d'une vie*, chanté par M^{me} Damoreau, et si dignement interprété depuis par M^{me} Vendenheuvel-Duprez; enfin la barcarolle : *Voyez du haut de ces rivages*.

La variété du rythme, l'originalité de l'harmonie, la vivacité constante et toute française de l'expression, sont les qualités principales qui distinguent cette œuvre. Il n'y a pas non plus d'opéra qui renferme des airs de ballet plus gracieux et plus entraînants, si ce n'est celui de *Guillaume Tell*.

Après cet ouvrage, qui date d'un demi-siècle et dont le succès n'est pas encore épuisé, Auber revint à l'Opéra-Comique et y donna *la Fiancée*, trois actes, dont Scribe, son collaborateur assidu depuis *Leicester*, avait encore écrit le livret (10 janvier 1829). La donnée scabreuse du sujet n'empêcha pas la pièce d'être bien accueillie, grâce à la

partition qui fourmille de motifs heureux d'une inspiration fraîche et vraie.

Le populaire s'est emparé de suite des motifs à sa portée ; des couplets : *Que de mal, de tourments!* du duo : *Entendez-vous, c'est le tambour*, du chœur de la patrouille : *Garde à vous! avançons en silence*, de la tyrolienne : *Montagnard ou berger* ; mais il y a aussi des morceaux ravissants pour les gens d'un goût plus difficile, entre autres le canon : *Où trouver le bonheur?* le chœur d'introduction : *Travaillons, mesdemoiselles*, et la romance : *Aux jours heureux que mon cœur se rappelle*.

Que n'a-t-on pas dit sur la collaboration de Scribe et d'Auber? leurs caractères s'accordaient; c'était beaucoup, mais c'était tout. Loin de partager l'opinion généralement adoptée, j'ai toujours remarqué au contraire le plus complet désaccord dans leurs facultés, dans leur manière de sentir et d'exprimer leurs idées. Autant le musicien est gracieux, élégant, original, distingué dans les moindres détails, autant le librettiste est commun, bourgeois dans le sens abaissé du mot, dépourvu de toute fraîcheur dans les idées et dans les sentiments. Chaque reprise de leurs anciens ouvrages fait ressortir le contraste entre la musique et le livret; il est rare que le dernier soit encore supportable, l'autre est toujours entendue avec plaisir.

« A Paris, à Londres, à Milan, à Vienne, à Irkoutk, dans les capitales, dans les bourgades, partout où se parlent les langues d'Europe et où deux planches sont posées sur deux tréteaux, on joue du Scribe. Il ne faut aucun génie aux acteurs, aucune culture littéraire dans le public, point de machines, peu de costumes, et c'est vite avalé. Il a d'ailleurs une certaine invention scénique, vulgaire, mais parfois d'un mouvement assez vif. Sa vogue, après quarante ans, ne semble pas épuisée; Scribe était à la mesure du monde moderne, et le monde moderne est à la mesure de Scribe pour longtemps. Son principal talent, très-remarqué au temps de ses débuts, était de présenter et de faire accepter des situations *hardies*. Il a si bien dompté la vergogne du parterre, que plus rien n'est hardi maintenant. »

Il y a beaucoup de vrai dans cette boutade de M. Louis Veillot. Au point de vue de la morale et de l'histoire, Scribe prenait véritablement des coudées trop franches. J'ajouterai que l'élévation des sentiments et que l'inspiration poétique lui font défaut, à moins qu'il n'arrange ou ne dérange l'œuvre d'autrui. Quand, dans un livret d'opéra, il ne reste que l'esprit, ingrédient qui rancit et se démode vite, la pièce ne tarde pas à devenir insipide, et je n'hésite pas à dire que la musique d'Auber, associée à un poème de Scribe, me retrace l'image d'une jeune femme vive et gracieuse, donnant le bras à un vieux muscadin portant toupet et râtelier.

De 1820 à 1830, les compositions d'Auber se font surtout remarquer par la simplicité de la conception, la naïveté de la mélodie : la *Bergère châtelaine*, le *Maçon* et la *Fiancée* sont les principaux types de cette première manière dont Auber se dégage tout à coup dans la *Muette*.

Pendant la décade suivante (1830-1840), les œuvres du maître se distin-

guent par la variété des effets, la science des combinaisons du rythme, la finesse des détails de l'orchestration, par une harmonie piquante et originale, par le *brio*, la verve spirituelle. C'est *Fra Diavolo ou l'Hôtellerie de Terracine*, opéra-comique en trois actes (8 janvier 1830), qui inaugure cette deuxième manière. Le livret est un des plus divertissants de Scribe, et la partition une des meilleures d'Auber. Le temps n'a pas défraîchi ces mélodies vieilles de plus de quarante ans, et c'est là assurément le signe d'une véritable originalité. A côté de la ronde : *Voyez sur cette roche*, et de la barcarolle : *Agnès la jouvencelle*, qui sont des motifs charmants, les couplets de l'Anglais au premier acte, et le trio qui ouvre le second appartiennent à la haute comédie musicale. Le chœur de *Pâques fleuries* est aussi d'un excellent effet.

Le Dieu et la Bayadère, opéra-ballet en trois actes représenté à l'Académie royale de musique le 13 octobre 1830, contient une ouverture qui est une des jolies pièces instrumentales du compositeur. Les morceaux les plus remarquables ont été le petit duo pour ténor et soprano : *Aux bords heureux du Gange* chanté par Nourrit et M^{me} Damoreau. Cet ouvrage resté au répertoire fut à l'origine une occasion de triomphe pour M^{lle} Taglioni qui y fit admirer sa légèreté et ses grâces décentes.

L'année suivante, Auber collaborait, lui neuvième, à la partition de la *Marquise de Brinvilliers*, drame lyrique en trois actes. Dans cette sorte de tournoi où il avait pour concurrents Batton, Berton, Blangini, Boieldieu, Carafa, Cherubini, Hérold et Paër, on peut dire que l'honneur du succès lui revint. L'œuvre collective lui doit un des meilleurs duos scéniques qu'il ait écrits. Mais l'histoire de la célèbre empoisonneuse, quelque défigurée qu'elle eût été par Scribe et Castil-Blaze, était trop odieuse pour être facilement mise en musique, et d'un autre côté l'ouvrage ne trouva pas dans la troupe alors fort médiocre de l'Opéra-Comique des interprètes suffisants.

Le *Philtre*, opéra en deux actes, représenté à l'Académie royale de musique le 13 octobre 1831, n'est, comme livret, qu'une bluette assez mince qui paraît déplacée sur notre première scène lyrique. Le faible intérêt du sujet ne réclame pas le déploiement des chœurs du Grand-Opéra et la solennité de son orchestre. Mais la partition ne laisse pas que de porter l'empreinte des qualités qui distinguent toutes les œuvres du compositeur.

Le véritable cadre qui convient à cet ouvrage est celui du théâtre de l'Opéra-Comique. C'est là, et non point à l'Opéra, qu'on peut entendre avec plaisir l'air du Charlatan : *Approchez tous, venez m'entendre*; celui de :

Je suis sergent,
Brave et galant
Et je mène tambour battant
Et l'amour et le sentiment;

ainsi que la barcarolle en duettino : *Je suis riche, vous êtes belle*.