

La nécessité de faire un choix au milieu de tant de richesses m'oblige à passer rapidement sur le *Serment*, trois actes (1832); *Gustave III*, cinq actes (1833); *Lestocq*, trois actes (1834); le *Cheval de bronze*, trois actes (1835); *Actéon*, un acte (1836); les *Chaperons blancs*, trois actes (1836).

L'*Ambassadrice* (trois actes, 1836) doit cependant m'arrêter un moment. C'est un bijou que cette partition. L'enjouement, la tendresse, un peu de marivaudage, la musique exprime tout cela avec une mesure et un tact exquis. L'air d'Henriette, celui du Directeur, le duo si expressif : *Oui, c'est moi qui viens ici, madame l'ambassadrice*, l'air de Charlotte, au dernier acte : *Que ces murs coquets*, ont assuré par le charme de leurs mélodies le succès de cet ouvrage dans le monde entier.

Le *Domino noir*, opéra-comique en trois actes, joué le 2 décembre 1837, marque le point culminant du talent d'Auber dans sa seconde manière. Le scénario écrit par Scribe est des plus compliqués, et ne manque pas d'intérêt en dépit des invraisemblances et des inconvenances qui y abondent. La partition est la plus originale qu'ait composée le maître. Nulle part il ne s'est plus abandonné à sa fantaisie charmante et à sa grâce mélodique. Les deux romances : *Le trouble et la frayeur*, et : *Amour, viens finir mon supplice*, n'ont rien perdu de leur distinction; les couplets : *Une fée, un bon ange* ont la même qualité. Ceux de dame Brigitte : *S'il est sur terre*, ont de la rondeur et de l'entrain, l'interrogatoire d'Inésille : *D'où venez-vous, ma chère*, beaucoup d'ingénuité; le grand air et les couplets syllabiques : *Ah ! quelle nuit !* peignent avec bonheur les émotions de l'imprudente abbesse. Le cantique avec chœurs : *Heureux qui ne respire*, est de nature à désarmer les esprits timorés qui seraient tentés de reprocher aux auteurs d'avoir traité avec trop de légèreté les choses saintes. L'emploi qu'Auber a fait des rythmes de la musique espagnole donne à l'ensemble de la partition une certaine couleur locale fort bien appropriée au sujet.

Cette série de compositions qui se continue par le *Lac des fées*, cinq actes (1839), *Zanetta*, trois actes (1840), les *Diamants de la couronne*, trois actes (1841), et le *Duc d'Olonne*, trois actes (1842), avait placé Auber au premier rang des maîtres de la musique piquante, gracieuse et spirituelle, quand l'inspiration de l'artiste s'ouvrit tout à coup des horizons nouveaux. La troisième évolution d'un génie qui paraissait avoir atteint sa forme définitive date de la représentation de la *Part du Diable*, opéra-comique en trois actes (16 janvier 1843). Cette partition découvre des trésors d'émotion réelle, de sensibilité vraie et, pour tout dire, de passion, qu'on n'avait pas soupçonnés jusque-là chez l'ingénieur et brillant auteur de *Fra Diavolo* et du *Domino noir*. Cette troisième phase de la carrière d'Auber n'est pas celle qui lui a procuré le moins d'admirateurs.

Scribe s'est souvenu, en écrivant le poème de la *Part du Diable*, de l'histoire singulière du chanteur Broschi Farinelli qui devint le favori et

presque le premier ministre de Philippe V d'Espagne. Si le poème est assez médiocre, la musique a obtenu un grand et durable succès, prélude de ceux que devait rencontrer Auber dans la voie nouvelle qu'il inaugurerait. Une ouverture délicieuse *con sordini*, l'air de ténor au premier acte : *C'est elle qui chaque jour*, le thème principal dont la répétition donne tant de caractère à la pièce : *Ferme ta paupière, dors, mon pauvre enfant*, les couplets de Carlo, l'excellente fanfare de la chasse, tout cela renferme des idées originales. En outre, l'ouvrage a une teinte générale de mélancolie douce qu'on ne trouve pas, je le répète, dans les précédentes œuvres du compositeur.

La *Sirène* (3 actes, 1844) et la *Barcarolle* (3 actes, 1845) appartiennent au même sentiment musical que la *Part du Diable*. Mais c'est dans *Haydée*, drame lyrique en trois actes, représenté à l'Opéra-Comique le 28 décembre 1847, que le talent rajeuni du chef de l'École française arrive à sa plus grande hauteur. Par bonheur, le livret ici n'était pas ingrat. Scribe avait arrangé des situations émouvantes sur une donnée assez neuve et originale. Il n'en fallut pas plus au musicien pour écrire une de ses plus riches partitions. L'effet général en est dramatique et parfaitement approprié à la nature du sujet. L'inspiration y circule abondamment; l'instrumentation est colorée, toujours élégante, et l'harmonie ne manque ni de nouveauté ni d'effet. Après l'ouverture dans laquelle on remarque un charmant solo de hautbois, des morceaux assez peu développés mais d'un intérêt mélodique soutenu se succèdent pendant tout le premier acte. La chanson : *Enfants de la noble Venise*, est énergiquement rythmée. Les couplets chantés par Haydée : *Il dit qu'à sa noble patrie*, sont d'une grâce exquise. Quant à la romance de basse, *A la voix séduisante, au regard virginal*, la déclamation en est vraie et la mélodie d'une rare distinction. Roger, qui a créé le rôle de Lorédan, déployait un talent d'expression admirable dans la scène du rêve, si riche de détails et si puissamment dramatique. Les morceaux les plus saillants du second acte sont l'air de Rafaela qui reproduit le solo de hautbois de l'ouverture, et la charmante barcarolle : *C'est la corvette*, chantée par Haydée avec accompagnement du chœur de matelots. Le troisième acte offre encore deux bons duos et une jolie barcarolle. Le grand duo de Lorédan et de Malipieri : *Je sais le débat qui s'agite*, est assurément un morceau inspiré d'un bout à l'autre.

Auber fut moins heureux dans l'*Enfant prodigue* (5 actes, 1850) et dans *Zerline ou la Corbeille d'oranges* (3 actes, 1851), deux opéras joués à l'Académie nationale de musique. On aurait pu tirer un bien meilleur parti de la parabole évangélique; Auber réussit toutefois à broder sur ce canevas des mélodies, sinon tout à fait scéniques, du moins élégantes et ingénieuses. Quant à *Zerline*, les auteurs paraissent ne s'être proposé que de faire valoir la magnifique vocalisation de M<sup>me</sup> Alboni.

Le fécond compositeur revint alors au théâtre accoutumé de ses succès

avec *Marco Spada*, trois actes (1852), où l'on n'a guère remarqué que la romance : *Fille de la montagne*, et avec *Jenny Bell* (1855), aussi en trois actes. Cette dernière œuvre, dont le sujet rappelle celui de l'*Ambassadrice*, a fourni à Auber l'occasion d'écrire sa partition la plus travaillée et la plus riche en combinaisons.

L'année suivante (1856), Scribe, oubliant que des situations scabreuses et fort délicates dans un livret risquent d'être impossibles à la scène, eut la malencontreuse idée de tirer un opéra-comique du célèbre roman de l'abbé Prévost. Plus d'une fois déjà la collaboration du peu scrupuleux vaudevilliste avait nui au succès du compositeur. L'étrange livret de *Manon Lescaut* aurait été sauvé, s'il eût pu l'être, par la musique d'Auber qui ne se montre point ici inférieur à lui-même, comme le prouve dans la dernière scène l'expressive symphonie dramatique qui accompagne la mort de Manon et le désespoir de Desgrieux. Les couplets de *la belle Bourbonnaise*, connus sous le nom de l'*Éclat de rire*, ont été chantés à belles dents par toutes les jeunes divas ; après M<sup>me</sup> Cabel, M<sup>me</sup> Patti ; après celle-ci, une autre suivra.

Parvenu à l'âge où tant d'autres se reposent, Auber ne semblait pas connaître les glaces de la vieillesse, et ses dernières productions témoignent d'une longévité intellectuelle tout à fait admirable. Le public conserva d'invariables sympathies à l'homme dont les compositions l'enchantèrent depuis plus d'un demi-siècle.

La *Circassienne*, opéra-comique en trois actes (2 février 1861), est le dernier ouvrage auquel Scribe ait mis la main. Heureusement qu'Auber n'en avait plus en portefeuille. Le poème est l'un des plus absurdes qu'on ait représentés sur la scène ; mais la partition renferme de jolis morceaux, entre autres le chœur : *Bravo ! Bravo !* le chœur des odalisques, d'un sentiment très-vaporeux, et les couplets du peintre Lanskoï, dont le refrain est : *Voilà ce qu'il faut faire*. Il y a dans la pièce un rôle d'officier russe déguisé en femme, dont M. Montaubry seul a pu se tirer victorieusement grâce à son physique et à ses notes de tête.

La *Fiancée du roi de Garbe* (1864), opéra-comique dont le sujet est emprunté au conte de La Fontaine, n'eut aucun succès.

Le *premier jour de bonheur*, opéra-comique en 3 actes, représenté le 15 février 1868, a été pour Auber son dernier jour de gloire au théâtre. Cette jolie partition a mis en circulation plusieurs mélodies charmantes, comme aux beaux jours de *la Neige* et de *la Fiancée*. C'est d'abord, au premier acte, la romance chantée par Capoul :

Attendons, attendons encore  
Notre premier jour de bonheur.

Ensuite au deuxième acte qui renferme un chœur excellent, la ballade des Djinns devenue de suite populaire ; l'effet est produit par une vocalise fort simple qui rappelle une formule employée dans les premiers ouvrages

du maître, sur une note de cor formant quinte avec une pédale ; enfin au troisième un nocturne à deux voix. A la centième représentation du *Premier jour de bonheur*, les artistes de l'Opéra Comique se sont rendus chez Auber et lui ont donné une sérénade.

Un succès si engageant décida l'infatigable compositeur à tirer de ses cartons des matériaux qui lui servirent à faire la partition d'un nouvel opéra. *Un rêve d'amour*, opéra-comique en 3 actes, fut représenté le 20 décembre 1869. Mais cette fois l'accueil fut plus réservé. C'était bien toujours la même facture élégante et facile, mais le public ne trouvant pas de morceau saillant qui pût justifier à ses propres yeux un enthousiasme un peu factice, se contenta d'être poli. Les amateurs firent encore fête à la romance de Marcel au premier acte, au duo entre Henriette et le chevalier et à un trio bouffe.

Rappelons, pour ne rien oublier, qu'il a fait avec Hérold *Vendôme en Espagne*, un acte joué à l'Opéra pour le retour du duc d'Angoulême, après la campagne du Trocadéro (1823), et avec Boieldieu, *les Trois Genres*, encore un acte de circonstance pour l'ouverture du théâtre de l'Odéon (1824).

En attendant le suffrage de la postérité, l'illustre auteur de tant de chefs-d'œuvre lyriques a obtenu des contemporains les distinctions les plus hautes et les plus précieuses, quand elles sont méritées. Il était membre de l'Institut, commandeur de la Légion d'honneur, et il a succédé à Cherubini comme directeur du Conservatoire. Auber vivait très-sobriement et a joui toute sa vie d'une santé parfaite. Il présidait assidûment à tous les exercices généraux et concours des élèves ; il se faisait un devoir d'assister aux cérémonies officielles auxquelles il était convié ; il a dirigé la musique de la chapelle de l'empereur ; et, malgré tant d'occupations, il a su organiser sa vie de telle sorte qu'il pouvait consacrer au travail de la composition plusieurs heures par jour, ayant pour fidèle Achate un vieux piano de Sébastien Érard, qui m'a paru n'avoir que quatre octaves et demie. Tous deux paraissaient fort attachés l'un à l'autre. Ils ont fait ensemble tant de glorieuses campagnes !

Auber était resté à Paris pendant le siège. Il dut changer ses habitudes. Sa distraction favorite consistait à aller faire une promenade chaque jour dans son coupé au bois de Boulogne ou à pied sur les boulevards. De ses chevaux, Almaviva et Figaro, l'un fut réquisitionné et mangé ; l'autre fut plus tard soustrait à la voyoucratie de la Commune en passant du coupé élégant à l'attelage d'une charrette de Saint-Denis. Le maître occupa ses loisirs sédentaires à écrire des petits quatuors pour instruments à cordes. Un genre d'existence aussi assombri et le dégoût légitime que lui inspirait tout ce qui se passait autour de lui dans notre malheureux Paris opprimé par une bande de scélérats, abrégèrent certainement ses jours. Ses forces diminuèrent sensiblement, et, le 12 mai, pendant que le canon ébranlait

tout le quartier de ses coups redoublés, il rendit le dernier soupir. Pour éviter le scandale du corbillard à drapeaux rouges de la Commune de Paris, des amis firent transporter son corps dans un fiacre et le déposèrent secrètement dans les caveaux de l'église de la Trinité, et on attendit que l'ordre fût rétabli. Les obsèques eurent lieu le 15 juillet.

Les dernières années d'Auber furent attristées par les débats stériles et oiseux d'une réunion formée en grande partie de journalistes et d'amateurs à laquelle un ministre avait donné le nom de Commission du Conservatoire. MM. Guérout, About et certains courtisans de la popularité, fort ignorants d'ailleurs en matière musicale, ne craignirent pas de proposer l'adoption de la méthode en chiffres de Chevê, système aussi barbare et empirique qu'erroné. Auber ne se donna pas la peine d'ouvrir la bouche pendant que cette Commission instruisait le procès de la direction. Mais il dit à la fin : « Je compte deux chagrins dans ma vie : dans ma jeunesse, la garde nationale ; dans ma vieillesse, la Commission du Conservatoire. » Sous cette forme spirituelle, Auber voulait-il dire que l'une et l'autre de ces institutions enfantaient plus de désordres que de réformes ?

Chez Auber le scepticisme n'était qu'apparent. Il a aimé la musique toute sa vie et lui a tout sacrifié ; trop, peut-être ; car il s'est montré indifférent à tout ce qui ne s'y rapportait pas exclusivement. Si son influence comme directeur du Conservatoire n'a pas été aussi active, aussi féconde qu'on l'eût désiré, il a donné aux élèves l'exemple d'un travail constant, persévérant, opiniâtre jusqu'à sa dernière heure, comme l'ont fait aussi ses collègues Fétis et Mercadante, enlevés ainsi que lui aux Conservatoires qu'ils dirigeaient dans un âge très-avancé, et à quelques mois de distance. Un témoin oculaire de ses derniers moments m'a raconté que de sa main défaillante, il faisait le geste d'écrire, tant cette habitude [était] constante chez lui.

Auber avait l'habitude de jouer tous les matins sur son petit piano un andante fort court qu'il appelait sa « prière du matin ». Peu de jours avant sa mort, sentant sa faiblesse, il dit avec un accent de tristesse qui frappa d'étonnement les assistants : « Je n'ai plus même la force de faire ma prière du matin. » Le lecteur qui connaît comme moi le genre de vie d'Auber tirera de ce fait journalier et de ce douloureux regret *in extremis* la conclusion qu'il lui plaira. Pour moi je crois qu'au fond de l'âme de ce grand musicien il y avait autre chose que cette indifférence que l'homme extérieur laissait supposer aux regards superficiels et frivoles de son entourage. Ne jugeons pas le cœur de l'arbre d'après l'écorce : *omnis homo mendax*. Laissons de côté la vie privée. Que celui-là qui est sans péché jette la première pierre. Mais ne craignons pas d'élever la voix pour dire qu'Auber a eu des qualités morales qu'on aurait tort de méconnaître. Auber n'a jamais connu l'ardeur de ces ambitieux qui s'appuient sur des coteries pour parvenir, qui simulent des affections trompeuses, prennent

des airs ténébreux et des poses mélancoliques pour faire croire à leur génie. Auber n'a jamais intrigué pour supplanter un rival. Il a rempli ses devoirs de directeur, de professeur et d'homme social exactement, sans faste et avec droiture. Ne consultant que l'intérêt du Conservatoire, il s'est entouré d'artistes de mérite, non de camarades et de courtisans.

---

## PAGANINI

NÉ EN 1784, MORT EN 1840

Le monde ne reverra peut-être jamais un violoniste comme Paganini. Virtuose extraordinaire, il a eu de plus cette fortune de paraître au bon moment, dans un temps où le tour de force en tous genres était à l'ordre du jour. Seulement, son violon domina tous les autres instruments dans le *Tutti* romantique de 1830.

Nicolas Paganini, né à Gênes, le 18 février 1784, était fils d'un facteur du port qui, chose assez fréquente chez les Italiens de la classe populaire, avait un goût prononcé pour la musique et jouait même assez bien de la mandoline. Les dispositions naissantes du futur artiste attirèrent bientôt l'attention de son père qui résolut de les cultiver ; mais il s'employa avec tant de brutalité à cette tâche que tout autre que Paganini eût pu se laisser rebuter par les mauvais traitements, et prendre en dégoût un art dont les leçons n'avaient rien de séduisant. Par bonheur, l'enfant semblait avoir été créé pour être musicien ; son éducation ne le détourna pas de sa destinée. A six ans, il jouait déjà agréablement du violon. Confié successivement aux soins de Servetto et à ceux de Costa, il fit de tels progrès, qu'à huit ans il put écrire une sonate de violon. L'année suivante, on l'entendit avec admiration exécuter des variations de sa composition sur l'air de la *Carmagnole* dans un concert donné au grand théâtre de Gênes. Vers le même temps, son père le conduisit à Parme où il étudia sous Rolla et Ghiretti. Ce dernier lui enseigna le contre-point. Toutefois l'élève n'était pas des plus dociles : sa précoce originalité, déjà en quête d'effets nouveaux, acceptait difficilement les *us* traditionnels qui forment la base de tout enseignement.

Revenu à Gênes, Paganini composa ses premiers essais pour son instrument ; il y accumulait tant de difficultés que lui-même était obligé de travailler longtemps ses propres œuvres pour parvenir à les exécuter. Il