

près du public français, surtout à cette époque. Offerte aux dilettanti viennois dans la salle des Redoutes, le 6 décembre 1866, elle excita une admiration voisine du délire. Une anecdote curieuse montre à quel diapason se monte le fanatisme musical de certains Allemands. A la fin du concert dans lequel Berlioz avait rempli les fonctions de chef d'orchestre, un amateur par trop enthousiaste se précipite sur l'estrade et s'empare du petit bâton de mesure qu'il cache furtivement sous son paletot. Le compositeur s'aperçoit du larcin, arrête notre Allemand et lui dit : « Ah! monsieur, je veux bien vous le donner, mais je ne veux pas vous le laisser prendre. » Force fut à l'amateur de s'exécuter et de rendre l'objet de sa convoitise; Berlioz le lui présenta alors en disant : « Maintenant, monsieur, veuillez l'accepter. » Notre Allemand s'éloigna triomphant, doublement heureux de posséder la baguette magique et de la tenir des mains du maître.

L'âge et l'expérience ont une vertu d'apaisement; avec la fougue de la jeunesse s'abat l'ardeur intempérante : quand en outre la virilité amène les honneurs, il est rare que les *Juvenilia* de la première heure ne fassent place à des productions plus mûries et plus sérieuses. Berlioz, devenu chevalier de la Légion-d'honneur, bibliothécaire du Conservatoire, membre de l'Institut, n'a pas échappé plus qu'un autre à cette loi du progrès. Déjà *l'Enfance du Christ* marquait comme un retour de l'auteur de la *Damnation de Faust* à des voies plus accessibles à l'intelligence des contemporains. En 1862, il fit représenter à Bade un opéra comique en deux actes, *Béatrice et Bénédicte*, dont le livret a été tiré de la pièce de Shakespeare « Beaucoup de bruit pour rien. » Un duo de jeunes filles, un trio et le grand air de Béatrice : *Dieu, que viens-je d'entendre ?* chanté par M^{me} Charton Demeur, obtinrent un succès mérité.

Le changement de style était plus sensible encore dans les *Troyens*, opéra en cinq actes, dont le compositeur écrivit lui-même les paroles et qui fut représenté sur la scène du théâtre Lyrique, le 4 novembre 1863. Vingt-cinq ans s'étaient écoulés depuis la chute de *Benvenuto Cellini*. Amis et ennemis, tous attendaient impatiemment l'apparition de la seconde œuvre dramatique du maître, se demandant si l'arrêt rendu en 1838 allait être confirmé ou cassé en 1863.

Conticuere omnes intentique ora tenebant.

Ce fut en un sens une soirée des Dupes; car les adversaires systématiques de Berlioz durent renoncer à une partie de leurs préventions, tandis que ses fauteurs étaient forcés de s'avouer qu'il ne marchait plus aveuglément avec eux.

Dès la première audition des *Troyens*, trois morceaux ont été compris, admirés, bissés aux applaudissements de la salle entière. Le premier est le duo entre Didon et Anna, plein de grâce, d'originalité et de distinction;

le deuxième est un septuor ou plutôt un quatuor avec chœurs d'une harmonie profonde et pénétrante; enfin un duo entre Didon et Enée qui restera un des beaux duos d'amour qui existent au théâtre. Le reste a paru obscur, tourmenté, par conséquent long et ennuyeux. Au milieu de cela, quelques mélodies surnageant comme les naufragés de Virgile : *Rari nantes in gurgite vasto*. Telle a été la première impression du public. La presse s'est hâtée de la constater avec une *légèreté cruelle*, selon la juste expression de Joseph d'Ortigue; cependant les amateurs sérieux et désintéressés ont voulu entendre plusieurs fois cette œuvre importante, et comprenant mieux le dialecte de l'auteur, pénétrant plus avant dans sa pensée, ayant la politesse de lui passer de graves défauts en considération de ses qualités, ces amateurs, disons-nous, ont découvert à chaque audition des beautés inaperçues d'abord, et ont fini par considérer l'opéra des *Troyens* comme un des ouvrages les plus intéressants qui aient paru à la scène depuis longtemps. Ce qui, après tout, n'est pas un éloge hyperbolique. Telle a été mon impression personnelle après avoir entendu six fois de suite l'opéra des *Troyens*. On y trouve sans doute des traces du système de musique imitative et littéraire, dont Berlioz a poursuivi l'application *per fas et nefas*. La scène orchestrale de l'orage a même dû être supprimée. La fin du ballet offre, sous prétexte d'accompagner une danse nubienne, un motif sur le cor anglais un peu trop carthaginois pour des oreilles sensibles; le chant du matelot Hylas est écrit dans un mode hypomixolydien qui, à notre sens, n'aura jamais une raison d'être suffisante au théâtre. Si l'on excepte ses débauches de couleur locale, dont l'excentricité trouve encore quelques adeptes, toute la partition est maintenant appréciée comme le mérite une œuvre originale, consciencieuse, et beaucoup de Grecs de la veille sont devenus des Troyens du lendemain.

En raison même de la simplicité et de la grandeur des situations épi-sodiques dont l'Énéide a fourni le sujet, c'était une entreprise délicate et hardie que de les présenter sur la scène lyrique, et il fallait beaucoup de goût pour atteindre, sans le dépasser en l'altérant, le caractère des personnages tel que les souvenirs de collège l'avaient gravé dans l'imagination des spectateurs. Berlioz a triomphé de ces obstacles, ce qui n'est pas peu dire. L'ouvrage est précédé d'un prologue à la fois symphonique et lyrique : l'orchestre exécute un *lamento* qui exprime les malheurs et la catastrophe de Troie; un rhapsode en déclame ensuite les incidents principaux en s'accompagnant de la lyre. Au premier acte, Didon distribue des récompenses aux laborieux colons qui ont fondé la jeune Carthage. Je signalerai l'air : *Chers Tyriens*, parfaitement chanté par M^{me} Charton-Demeur; à cet air succède un duo fort original : Didon confie à sa sœur les vagues agitations de son âme; « *Vous aimerez, ma sœur,* » répond celle-ci. On annonce à la reine que d'illustres naufragés viennent lui demander un asile. Énée parait, et à peine a-t-il été introduit qu'un second messenger

apporte la nouvelle de l'approche d'Iarbas, le chef d'une tribu barbare et ennemie. Énée offre le secours de son bras, et l'acte se termine par le beau chœur guerrier : *C'est le dieu Mars qui nous rassemble.*

Le second acte était rempli, aux premières représentations, par une symphonie imitative. Une chasse royale interrompue par l'orage, Énée et Didon se réfugiant dans une caverne, tels étaient les sujets de cet intermède instrumental qui a été supprimé. Le second acte commence donc par le ballet des esclaves nubienues. Ici, le compositeur a blessé l'oreille de parti pris. Ces intonations baroques et ce rythme sauvage ne devraient jamais trouver place dans une œuvre d'art où le désordre même est tenu d'être harmonieux. Il y a cependant une autre partie du ballet qu'il serait injuste de ne pas signaler comme pleine de grâce, et tout à fait réussie. Les danses cessent, le chœur fait entendre l'hymne à la nuit :

Tout n'est que paix et charme autour de nous ;
La nuit étend son voile et la mer endormie
Murmure en sommeillant ses accords les plus doux.

Ce morceau d'ensemble dont les modulations sont suaves et distinguées, dont le rythme est bien senti, a été constamment redemandé par le public à toutes les représentations. Vient ensuite le duo que nous avons signalé plus haut : *O nuit d'ivresse et d'extase infinie.* Nous le répétons, ce duo est d'un goût exquis et conduit avec une habileté extrême. Le cri : *Italie, Italie,* retentit aux oreilles d'Énée et le rappelle à ses destins.

Au troisième acte, le héros troyen exprime les hésitations de son âme entre le devoir qui l'appelle et sa passion pour la reine : *Ah! quand viendra l'instant des suprêmes adieux;* cette scène a un caractère de grandeur et une déclamation étudiée et soutenue qui rappellent les récitatifs de l'*Armide* de Lulli et de l'*Alceste* de Gluck. Je serais porté à croire que l'orchestration, toute remarquable qu'elle est, nuit ici, par ses développements mêmes, à l'expression dramatique.

Didon apprend, au quatrième acte, le départ d'Énée. Le compositeur a compris qu'il devait ici laisser parler la nature. Ses accents, tour à tour douloureux, tendres, furieux, déchirants, ne sont interrompus par aucune cavatine parasite : *Non erat hic locus.* La phrase du duo : *Nuit d'ivresse et d'extase infinie,* passe au milieu de cet ouragan comme un souvenir doux et amer tout à la fois. La scène du bûcher forme le dernier acte, d'ailleurs très-court. Il me semble que le chœur des prêtres de Pluton aurait pu être mieux traité.

Malgré une opposition systématique, les *Troyens* ont eu vingt et une représentations consécutives, et ont été joués sur plusieurs scènes importantes de l'Europe. On reprendra plus tard cet ouvrage, et même avec quelque chance de succès, surtout si l'on trouve une interprète telle que M^{me} Charton-Demeur, qui s'est montrée une Didon accomplie.

C'est à dessein que je suis entré dans une analyse assez détaillée de cet opéra, fruit des méditations solitaires d'un maître écarté pendant vingt-cinq ans de la scène lyrique. Ce n'était assurément pas un artiste ordinaire que celui qui s'est exposé à l'ostracisme des directeurs et aux étonnements du public, plutôt que de sortir de sa voie. Berlioz avait de grandes facultés qui pouvaient exciter l'admiration. Longtemps égarées à la recherche d'une insaisissable chimère, ce musicien n'avait qu'à les tourner vers leur objet naturel pour les faire reconnaître et pour les faire servir à la production d'œuvres supérieures et incontestées.

Après le jugement trop sévère porté à Paris sur son dernier opéra, Berlioz quitta les rives de la Seine, « *Campos ubi Troja fuit,* » et reprit le cours de ses pérégrinations. Installé à Saint-Petersbourg dans le palais Michel, il fait exécuter en 1867 diverses scènes de Gluck traduites en russe. L'année suivante, il fait entendre dans la même ville et à Moscou *l'Enfance du Christ, la Captive, Harold, Roméo, le roi Lear.* A son retour de Saint-Petersbourg, Berlioz s'était rendu à Nice pour y prendre soin de sa santé altérée par de grandes fatigues. Dans une excursion à Monaco, il fit une chute et se blessa si grièvement à la tête qu'on dut le transporter presque sans connaissance à Nice. La commotion cérébrale qu'il avait ressentie altéra ses facultés mentales. Au mois d'août suivant, des fêtes civiques et musicales eurent lieu à Grenoble à l'occasion de l'inauguration de la statue de Napoléon I^{er}. Plusieurs centaines de chanteurs et d'instrumentistes exécutèrent pendant trois jours des morceaux de musique et, comme d'usage, ce festival se termina par un banquet. Berlioz avait été invité à le présider. Ses compatriotes étaient fiers de le voir l'objet de ce choix flatteur ; aussi ne lui marchandèrent-ils pas les hommages et les vivats. Mais en le voyant entrer dans la salle soutenu par deux amis, l'assistance éprouva une impression douloureuse. Il ne paraissait pas avoir conscience de l'ovation qu'on lui faisait. Le maire de Grenoble posa une couronne d'or sur la tête du compositeur. Ce fut là son dernier triomphe et peut-être de tous celui auquel il aurait été le plus sensible, parce qu'il est rare et doux d'être prophète dans son pays et près de sa maison natale.

Berlioz revint à Paris ; sa santé s'altéra de plus en plus ; ses facultés s'éteignirent et il mourut le 8 mars 1869. Ses obsèques eurent lieu dans l'Eglise de la Trinité avec une grande solennité. On y exécuta *l'hostias* de sa Messe des morts, des morceaux de Chérubini, de Mozart et de Beethoven. Berlioz légua au Conservatoire les manuscrits de ses partitions et à M. Damcke ses partitions gravées.

Indépendamment de ses Mémoires et de ses articles dans les *Débats* et d'autres journaux, Berlioz a publié les *Soirées de l'orchestre, les Grotesques de la musique, et A travers champs.*

Les Mémoires de Berlioz sont intéressants comme études psychologi-

ques. Cette autobiographie est remplie d'anecdotes, mais peu sûre en ce qui concerne les renseignements sur les personnes et les choses.

On y trouve sur le *Don Juan* de Mozart les critiques les plus extravagantes, les plus outrageants dédains, et cela pour préparer l'effet de cette phrase : « Weber m'apparut. » Une courte citation suffira pour donner le ton de ces *Mémoires*, faire connaître à la fois l'homme et l'artiste, et montrer jusqu'à quels excès l'aveuglement, l'orgueil et la passion de l'envie peuvent entraîner un homme intelligent et civilisé. C'était au moment où l'enthousiasme qu'inspiraient le *Barbier*, *Othello*, *Moïse* était à son comble. « Je me suis alors plus d'une fois demandé comment je pourrais m'y prendre pour miner le Théâtre Italien et le faire sauter un soir de représentation avec toute sa population rossinienne. Et quand je rencontrais un de ces dilettanti, objet de mon aversion : « Gredin ! grommelais-je, en lui jetant un regard de Shylock, je voudrais pouvoir t'empaler avec un fer rouge ! » Je dois avouer franchement qu'au fond j'ai encore aujourd'hui, au meurtre près, ces mauvais sentiments et cette étrange manière de voir. » Ne serait-ce pas le cas de rappeler le mot sévère de Pascal : « Quiconque veut faire l'ange... ? »

J'ai dit que Berlioz ignorait l'histoire de son art plutôt par infatuation de lui-même que par éloignement pour l'étude, puisqu'il était lettré. Cependant il fut nommé bibliothécaire du Conservatoire en 1847 à la mort du savant Bottée de Toulmon ; il garda ce titre et en toucha les émoluments jusqu'à sa mort. Il eut le tort de considérer ce poste si utile comme une sinécure et l'administration a eu celui, plus grand encore, de tolérer un tel état de choses, préjudiciable aux intérêts de cet établissement.

On a accusé Berlioz d'avoir eu recours à des procédés entachés de charlatanisme, d'avoir cherché à dramatiser jusqu'à sa personne, d'avoir abusé des affiches, de la réclame, d'avoir aimé qu'on fit du bruit autour de son nom. Il y a du vrai dans ces reproches ; mais je crois qu'il était sincère et c'est là son excuse. Il a cru au romantisme dans l'art ; il s'est fait à son usage une esthétique pleine d'incohérences et de contradictions. Je l'ai vu épris des beautés littéraires de l'ordre le plus élevé ; je l'ai entendu exalter Virgile et Homère ; je n'ai connu personne qui se servit d'expressions aussi enthousiastes pour vanter le génie des anciens, si ce n'est Eugène Delacroix, un autre romantique aussi, celui-là. Mais comme Berlioz ignorait absolument l'histoire de son art, ignorance qui m'a beaucoup surpris chez un artiste de sa valeur et de sa réputation et qui m'a paru systématique, il en est résulté une indépendance, vis à vis des traditions, qui a eu pour conséquence de lui faire écrire difficilement de la musique difficile. Heureusement pour sa gloire et pour nous que plusieurs de ses œuvres sont étrangères à cette orgueilleuse théorie ; celles-là seules ont valu à Berlioz les meilleurs succès et lui ont fait pardonner les autres.

MONPOU

(HIPPOLYTE)

NÉ EN 1804, MORT EN 1844.

Monpou (Hippolyte), naquit à Paris le 12 janvier 1804. Il fut d'abord enfant de chœur à l'église Saint-Germain l'Auxerrois, puis entra, à l'âge de neuf ans, dans la maîtrise de Notre-Dame, alors dirigée par Desvignes. En 1817, il devint l'un des élèves de l'école fondée par Choron, et fut désigné deux ans après pour aller remplir les fonctions d'organiste à la cathédrale de Tours. Une telle fonction était trop au-dessus des forces de ce musicien de seize ans, pour qu'il pût la conserver longtemps ; aussi dut-il bientôt rentrer dans l'école de Choron en qualité de maître répétiteur. Puis il devint successivement organiste de Saint-Thomas-d'Aquin, de Saint-Nicolas-des-Champs et de la Sorbonne, ce qui lui permit de faire exécuter plusieurs messes de sa composition.

Grâce à une étude constante des grands maîtres italiens, allemands et français, grâce surtout aux exercices qu'il faisait chaque jour avec des condisciples, tels que Duprez, Boulanger, Scudo, Vachon, Wartel, etc., etc., il parvint à acquérir les connaissances pratiques nécessaires pour exercer un emploi auquel il n'était pas préparé par ses premières études. L'ouverture des concerts de musique ancienne créée par Choron en 1828, sous le nom d'*Institution royale de musique religieuse*, lui fut très-utile ; les fonctions d'accompagnateur qu'il dut souvent remplir devant le public lui firent perdre une timidité exagérée qui paralysait tous ses moyens et l'empêchait de devenir un bon lecteur et un habile pianiste.

Ce fut vers cette époque qu'il s'essaya dans la composition de quelques romances. Son charmant nocturne à trois voix sur ces paroles de Béranger : *Si j'étais petit oiseau*, qui fut suivi de plusieurs chansonnettes fort gracieuses, eut un grand succès et commença sa popularité. Quand la révolution de 1830 vint suspendre les concerts de musique ancienne et même amener la fermeture de l'école de Choron, Monpou, abandonné à lui-même, chercha sa voie. L'école romantique lui faisait des avances, il se décida à entrer résolument dans cet ordre d'idées. Il n'eut pas à regretter son revirement ; sa romance de l'*Andalouse* sur des paroles d'Alfred de Musset ; *Sarah la baigneuse* de Victor Hugo, *les Colombes de Saint-Marc*, *le Lever*, *Venise*, *Madrid*, *la Chanson de Mignon*, *le Fou de Tolède*, *Gastibelza*, *les deux Archers*, *les Résurrectionnistes*, *le Voile blanc*,