



L'Œuvre de Philidor

Voici un musicien français qui, pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle, a plus qu'aucun autre illustré son art et son pays. Il a merveilleusement reflété la grâce intelligente et spirituelle d'une époque séduisante entre toutes ; il a été l'un des créateurs — le principal peut-être — d'un genre artistique qui, bien que dégénéré depuis, a mérité d'être regardé comme une production précieuse de notre génie national ; il s'est en son temps, par vingt-cinq ouvrages dramatiques et plusieurs ouvrages de concert, acquis une renommée que nulle alors n'éclipsait.

De sa gloire passée les témoignages abondent : journaux, mémoires, correspondances du temps la célèbrent à l'envi. La « touche fière et savante de M. Philidor », sa « musique intéressante, sublime et savante sans cesser d'être gracieuse », sont de tous les contemporains l'objet des plus vibrants éloges. Le *Mercur*e est rempli d'enthousiasme, les meilleurs critiques de l'époque, Framery, Suard, Laborde, sont unanimes dans la louange.

Grimm, si peu suspect de bienveillance à l'égard des musiciens français, écrit au sujet d'*Ernelinde*, dont une première version, trahie par la faiblesse du livret, fut froidement accueillie : « Il est démontré par cet essai que ce n'est pas avec de la musique qu'on peut réussir à l'Opéra de Paris, car si le public se doutait seulement des premiers éléments de la langue sublime que parle Philidor, son ouvrage serait allé aux nues. » Il n'y a, au reste pour Grimm, « que deux hommes sachant écrire de la musique en France, Philidor et Grétry ». Les émules même de Philidor, Monsigny tout le premier, ont proclamé sa supériorité. Œuvres de concert et productions dramatiques ont excité la même admiration : *Tom Jones* fut proclamé « le plus bel ouvrage qui soit au théâtre », tandis que l'exécution au concert spirituel du *Carmen Sæculare* fut une manière d'événement et valut à « un auteur justement célèbre », un véritable triomphe.

Et ce compositeur jadis illustre est aujourd'hui presque complètement ignoré du public moderne. Son nom même, jusqu'à une date récente, eût pour ainsi dire disparu du souvenir des hommes, si les joueurs d'échecs, moins versatiles sans doute que les artistes, n'en avait pieusement conservé la mémoire — car Philidor a partagé sa vie entre deux passions, déployant dans un double domaine un égal génie. Quant à son œuvre, on peut dire qu'elle n'était plus connue que de quelques érudits, lorsque dans le courant de l'année dernière, un directeur entreprenant s'avisa d'exhumer successivement la petite « comédie mêlée d'ariettes » du *Soldat Magicien*, puis l'opéra-comique du *Maréchal Ferrant*, et de les ressusciter pour quelques jours.

Le succès de cette double tentative, et la joie délicate qu'en éprouva un public cultivé, n'étonnèrent pas les rares musiciens qui avaient eu l'occasion de lire dans les Bibliothèques où elles dorment, les partitions de Philidor. Ceux-là en effet avaient pu mesurer l'intérêt et l'agrément qu'elles présentent : ils leur avaient trouvé beaucoup plus qu'un charme archaïque ; ils les avaient jugées dignes non seulement de l'admiration rétrospective, mais de la sympathie effective d'un auditoire moderne. Ils savaient que par la vigueur de sa personnalité, par la fermeté, le caractère, la variété de ses idées musicales, par la verve qui anime son œuvre

et l'émotion qui s'en dégage, Philidor n'avait pas usurpé la gloire dont il jouissait de son vivant.

Le cas de Philidor, gloire française oubliée, n'est pas unique, en vérité. Lorsqu'un artiste a brillamment incarné l'idéal d'une époque, qu'il en a traduit les sentiments, exprimé les idées, réalisé les rêves, il est de par une sorte de fatalité, renié par la génération qui suit : l'oubli, le plus souvent, succède à l'apothéose et les fils dédaignent naturellement ce que les pères ont aimé.

Le XVIII^e siècle artistique n'a pas échappé à cette loi. Emportée par la tourmente révolutionnaire, la mémoire des hommes qui avaient le mieux représenté le fin sourire de cette époque a pendant près d'un siècle sombré dans une indifférence profonde. Victime tout d'abord d'une antipathie en quelque sorte vengeresse, elle a plus tard souffert de la médiocrité de goût d'une société nouvelle. Dans quel discrédit les arts plastiques des règnes de Louis XV et de Louis XVI ne sont-ils pas pendant longtemps tombés ? Le moment n'est pas encore bien éloigné où les Goncourt achetaient pour vingt francs un admirable Fragonard, où Lacaze payait cinq louis un chef-d'œuvre de Chardin. Fragonard et Chardin, et avec eux tous les grands peintres de leur temps, ont depuis lors pris une éclatante revanche et semblent maintenant défier l'éternité. Les musiciens qui furent leurs contemporains n'ont pas tous été aussi heureux. Pour beaucoup, l'heure de la réhabilitation tarde encore à sonner. Ce n'est que récemment que les beaux efforts de la Schola Cantorum ont rappelé l'attention sur le plus grand d'entre eux — et il s'en faut que J. Ph. Rameau occupe dans l'admiration de la foule et dans le cœur des mu-



siciens la place d'honneur à laquelle il a droit. Monsigny et Grétry n'ont fait que depuis peu l'objet de tentatives, d'ailleurs modestes, de résurrection : le succès qu'elles ont obtenu, a suffi cependant à prouver la vitalité que possède l'art charmant des créateurs de l'opéra-comique.

De tous les artistes qui ont été l'honneur de la seconde moitié du XVIII^e siècle, aucun n'a été victime d'un oubli plus complet ni plus immérité que François-André Danican-Philidor. Il semble qu'il soit temps de réparer cette injustice envers un grand musicien français.

Débutant au moment même où deux courants artistiques s'affrontaient, où la vraie musique française était menacée de mort, André Philidor, fut assez fort, tout en cédant aux tendances nouvelles, pour ne pas renier ce qu'il y avait de meilleur dans les traditions nationales. Au public de théâtre, il donna ce qu'il réclamait : une musique essentiellement vivante, exprimant la verve et la gaîté, la tendresse et l'amour de personnages pris dans la nature, dans la vie courante ; mais en même temps, une musique conservant les vieilles qualités françaises : fermeté de lignes, pureté d'expression, sobriété d'accent, recherches harmoniques et instrumentales. La vigueur de son tempérament et sa culture artistique le sauvèrent.

Les débuts véritables de Philidor datent de 1759 : il avait alors 32 ans. Après de solides études musicales effectuées à la Chapelle du Roi sous la direction de Campra, il avait pendant plusieurs années mené une existence assez vagabonde. Exerçant tour à tour ses deux talents de compositeur et de joueur d'échecs, il avait tout d'abord séjourné à Paris, puis voyagé en Hollande, en Allemagne, en Angleterre. Mais si, au cours de cette vie errante il n'avait jamais entièrement négligé la musique, il faut reconnaître que c'est surtout aux échecs qu'il avait dû ses moyens d'existence et sa réputation première. Pourtant avant d'aborder la scène pour son compte personnel, il avait apporté sa collaboration à plusieurs ouvrages représentés avec quelque succès ; il avait notamment prêté son concours à Rousseau pour la mise au point de ses *Muses Galantes*. Ces divers essais avaient, si timides qu'ils fussent, suffisamment attiré sur lui l'attention pour que le Directeur de l'Opéra-Comique, Corbi, lui proposât un livret : le 3 mars 1759, avait lieu la première représentation de *Blaise le Savetier*

et dès le lendemain la notoriété de Philidor musicien rivalisait avec celle de Philidor joueur d'échecs. Ce fut un énorme succès, encore que la satisfaction du public ait été d'abord mitigée d'un certain étonnement.

Blaise le Savetier est un opéra-comique du même genre que les opéras-bouffe des Italiens ou de leurs imitateurs, mais d'un style, d'une forme et d'un goût très différents. Ce que ce petit ouvrage apportait de nouveau, un critique du temps l'a, quelques années plus tard, assez bien indiqué dans un article du *Mercur*e qui mérite d'être cité : « Les choses en étaient à ce point — écrivait Framery — : la musique gagnait chaque jour ; on s'accoutumait à l'entendre, ce qui aidait à devenir capable de la sentir. La musique française était absolument discréditée du côté de ce que l'on appelle « le petit genre », c'est-à-dire celui des grâces et de la gaiété. Ce qui existait alors était véritablement un mélange de tournures françaises et de tournures italiennes. Notre musique était facile à chanter, mais c'était un assemblage uniforme, et l'harmonie n'avait pas acquis alors autant de perfection que le chant. Un homme parut dont le premier ouvrage sembla plus extraordinaire qu'agréable. Les oreilles, étonnées d'être remplies pour la première fois, se crurent assourdies. L'expression des paroles rendue d'une façon plus nouvelle, ne fut point d'abord sentie. Parce que ce musicien transporta dans l'orchestre la passion qu'il avait à peindre afin de conserver au chant sa simplicité, on lui refusa de l'expression ; et parce qu'il ne s'astreignait point à donner à toutes ses ariettes la tournure carrée et monotone d'une brunette ou d'une romance, on nia qu'il eut du chant. Tel est l'effet que produisit *Blaise le Savetier* dans sa nouveauté. On n'était pas encore assez sensible à la musique, on n'était pas assez instruit de ses moyens, pour tenir compte à cet auteur autant qu'il le méritait, des tableaux ingénieux qu'il nous avait offerts, de l'emploi raisonné des instruments à vent qui n'avaient jusqu'alors servi que de remplissage, de la hardiesse avec laquelle il avait osé le premier peindre les passions différentes et contrastées de 5 à 6 personnes dans un même morceau sans confusion, sans embarras, sans jamais faire perdre à l'un d'eux le caractère qui lui avait été donné. Nous avions des chœurs, nous avions des fugues ; mais un quinque dialogué avec autant d'esprit que de

force d'harmonie, c'est ce dont on n'avait l'idée ni en France ni en Italie ».

De fait, Philidor avait dans cet acte de début déployé une verve rare, un esprit pétillant, en même temps qu'une remarquable habileté de mise en œuvre. Sur un sujet d'ailleurs plaisant, il avait écrit une musique rapide, vivante, expressive : il avait su être gai sans friser la vulgarité, être abondant et clair sans cesser d'avoir du style.

La pièce débute par un duo qui met aux prises deux époux en querelle, dont une série de plaintes et de ripostes spirituelles et nerveuses éclaire à merveille la psychologie. Un peu plus loin, le quintette en ut majeur qui lors de son apparition parut si original, exprime tout à la fois les imprécations d'une créancière, les supplications d'un ménage insolvable et la solennité autoritaire de deux recors. La simultanéité des rythmes contrastés et des motifs différents dont chacun affirme avec précision son individualité, était une nouveauté curieuse ; et de l'ensemble de ces mouvements opposés se dégagait une impression de plénitude et de richesse, mais aussi de cohésion parfaite.

Bien des pages de cette petite partition seraient dignes d'être citées, les unes pour leur grâce pénétrante et sans fadeur — tel le gracieux andante : « Lorsque tu me faisais la cour... » ; — d'autres pour leur éclat — tel l'air de M. Pince, « L'argent seul fixe le bonheur... » d'autres enfin pour la joie saine qui s'en dégage — ainsi le spirituel trio : « Le ressort est, je crois, mêlé... », ou l'allegro bien venu : « Ah, le pauvre homme... »

Les mêmes qualités d'entrain et de finesse se retrouvent dans ce charmant *Soldat Magicien* qui a fait récemment à Paris l'objet d'une si heureuse reprise. Le duo du début, traduisant la dispute de M. et M^{me} Argant jouant au trictrac, est tout à fait étincelant. Il est suivi d'une excellente ariette du mari, vitupérant la perfidie des femmes. Philidor excelle à exprimer avec esprit les querelles et les colères plus vives que durables. De même les valets fertiles en ressources jouent dans ce répertoire un rôle important : pour chanter leur astuce, Philidor trouve les accents les plus ingénieux et les plus amusants ; les ariettes de Crispin dans le *Soldat Magicien* en fournissent de délicieux exemples. Mozart lui-même ne les eut pas désavouées.

~~~~~  
Ce spirituel petit acte obtint en 1760 un franc succès. Ce ne fut pas néanmoins avant l'année suivante que Philidor prit réellement son essor vers la gloire. A quelques mois d'intervalle, il remporta à l'Opéra-Comique deux victoires éclatantes. Le *Jardinier et son Seigneur*, dont Sedaine avait écrit le livret plein de grâce et d'esprit, [satire assez mordante de la désinvolture des Grands, fut l'objet d'un accueil enthousiaste. Avec le *Maréchal Ferrant*, c'est le triomphe — un triomphe que plus de cent représentations vont affermir.

Entre toutes les œuvres de Philidor, le *Maréchal* est peut-être celle où le compositeur a déployé la verve la plus entraînante ; il règne dans toute cette partition une intensité de vie qu'il est difficile de surpasser. Deux actes signés de Quétant, qui n'en était pas d'ailleurs le seul auteur, avaient fourni à Philidor la matière première — au reste assez grossière — d'un ouvrage étourdissant de mouvement et de gaieté. Les airs brillants, les trouvailles rythmiques se succèdent, dans une allure générale aussi franche que rapide. Les effets sont parfois un peu gros, la mise en œuvre des éléments musicaux un peu simple : l'excuse de Philidor est dans le caractère même du livret qui appelait une musique plus amusante que fine, qui encourageait le goût du compositeur pour l'humour et pour la description. Il faut reconnaître que dans ce double domaine Philidor réussit à merveille, faisant preuve d'une invention fertile, d'une aisance suprême ; il trouve en abondance des motifs fermes et clairs, d'une saveur toute nouvelle. Par la précision intelligente de ses rythmes, il s'entend à rendre le caractère de ses héros, dont chacun dit exactement ce qu'il doit dire. Voici par exemple, tout au début, le trio spirituel du Maréchal, de sa fille et de sa sœur, se plaignant avec véhémence les uns des autres. Voici la malicieuse ariette *Je suis douce...* Voici encore d'excellents spécimens de musique descriptive : c'est l'air original. *Quand pour le grand voyage...* où la voix imite curieusement le son des cloches et s'accompagne de pittoresques effets de cor dominant l'ascension des pizzicati des gammes du quatuor. C'est l'air étincelant du cocher La Bride, célébrant ses exploits professionnels dans des couplets évocateurs et d'un mouvement endiablé ; c'est la page ingénieuse qui traduit d'une façon si

expressive les tâtonnements, les frayeurs de Colin perdu dans l'obscurité.

Si le caractère dominant du *Maréchal* est la verve joyeuse, quelques morceaux — telle la mélancolique ariette par laquelle débute le second acte — laissent entrevoir les ressources dont Philidor disposera dans des ouvrages postérieurs, pour l'expression d'une tendresse pénétrante et d'une émotion délicate.

Enfin le chœur final où six voix se combinent avec une alerte aisance, montre avec quelle maîtrise Philidor déjà sait atteindre à l'effet d'ensemble. C'était ce qu'aucun compositeur d'opéra-comique n'avait su faire avant lui. Si bien que ce pauvre Grimm, tout effrayé, adressait à Philidor ce reproche, qui fait sourire, « de prodiguer toujours les grands effets de l'harmonie que les grands maîtres savent si bien réserver pour les occasions importantes ».

Le public ne fut pas si pointilleux. « *Le Maréchal* ramena tous les esprits, lit-on dans le *Mercur*, on en chanta toutes les ariettes (en continuant cependant à nier que l'auteur eut du chant, car les premières impressions sont puissantes). Les auteurs adoptèrent ce nouveau genre qui n'était pas celui de l'Italie ; ses tournures de phrases conséquentes les unes aux autres et qui ne tenaient rien des premiers mélanges, furent le modèle sur lequel le génie des autres musiciens se forma. Ce changement se fit sans qu'on s'en aperçut, sans même qu'on y pensât ; on était bien éloigné de croire lui devoir quelque chose : à peine fit-on réflexion que sa manière n'était pas celle qui jusqu'à ce moment avait été en usage ».

Avec *Sancho Pança* et le *Bûcheron*, le style de Philidor s'épure. L'exubérance première qui dans le *Maréchal* s'est donné libre cours, se modère sous l'influence d'un goût plus sûr et d'un esprit plus fin. La couleur n'est pas moins fraîche, mais elle est moins crue ; la vie n'est pas moins intense, elle est plus intérieure. Le mouvement demeure rapide, mais il semble que Philidor se préoccupe davantage de traduire des sentiments que de suggérer des visions.

Le *Sorcier* porte, plus nette encore, la trace de cette évolution. Sans atteindre à la verve éclatante du *Maréchal*, le *Sorcier* contient, lui aussi, bien des pages débordantes de vie joyeuse : tel le chœur en sol majeur

au début du deuxième acte ; tel l'air qui suit immédiatement, et dans lequel s'affirme, à travers de franches modulations, une phrase impérieuse. Le côté humoristique n'est pas négligé : la plaisante invocation, par le faux magicien, de démons et lutins qu'il imite en contrefaisant leurs voix, est traitée de la façon la plus adroite : un récitatif emphatique souligné par un spirituel presto des cordes, s'amuse à ridiculiser « toutes les charges qu'on fait à l'Opéra comme ports de voix, longues cadences, etc... » ainsi que l'indique une note de la partition originale. C'est un bon spécimen de comique musical. Mais en même temps, Philidor dans le *Sorcier* accentue son orientation vers le charme et la grâce. L'air de Justin, au premier acte, précédée d'une délicate introduction instrumentale, est déjà pleine de tendresse, sans cesser d'être spirituelle.

## LE SORCIER. Acte I.

And.

Philidor commence d'ailleurs à trouver des accents plus profonds. N'atteint-il pas à l'émotion avec cette belle phrase, où l'on peut presque entrevoir les douloureuses expressions qui seront plus tard celles des premiers romantiques ?

## LE SORCIER. Acte I.

Le *Sorcier* renferme enfin une des pages de musique descriptive les plus caractéristiques que nous ait donné le XVIII<sup>e</sup> siècle : c'est le récit d'une tempête. Une sereine introduction en Ré majeur peint tout d'abord

le calme de la nature. Puis, sous les thèmes ascendants et descendants des flûtes et des hautbois, l'orchestre s'enfle : le vent s'élève. Les violons et les basses dessinent en crescendos vigoureux le mouvement de plus en plus violent des vagues, tandis que les appels angoissés des hautbois paraissent implorer la pitié de la Nature déchaînée. De fréquentes modulations marquent l'évolution rapide des phases de l'ouragan ; le tourbillon arrive à son comble ; puis les vagues de l'orchestre se font plus lentes ; les éléments s'apaisent et le calme renaît, traduit par un andante limpide qui s'achève en douceur. Les moyens qu'employait Philidor nous semblent aujourd'hui un peu disproportionnés avec le sujet traité : les maîtres du XIX<sup>e</sup> siècle nous ont accoutumés à d'autres richesses de timbre, à d'autres complexités. Il n'en faut pas moins reconnaître qu'en dépit de la simplicité des procédés, Philidor nous a donné une page remarquable de mouvement et de vérité.

Le *Sorcier* nous mène à l'époque où Philidor, porté par des succès grandissants, se trouve en possession d'une maîtrise absolue de sa pensée et de ses moyens, en même temps que d'une pleine confiance en ses forces. A la très complète éducation musicale dont il a bénéficié dès sa première jeunesse, au « don de vie » grâce auquel il a conquis les foules, à l'expérience acquise, il joint maintenant une maturité d'esprit, une profondeur de sentiment, une vigueur de conception qui vont lui faire franchir les frontières du goût commun.

Il a jusqu'ici victorieusement entraîné derrière lui le public, dont il a su exprimer la sensibilité, réaliser les aspirations artistiques sans les excéder jamais ; il a donné à la foule le maximum d'art, de science musicale et de pensée qu'elle fût, en l'état de sa culture, susceptible de s'assimiler. Substituant aux vulgarités de la Foire, aux trivialités des théâtres populaires de la première moitié du siècle des ouvrages plus délicats, mais non moins vivants, il a porté la musique dramatique aussi haut que le pouvait supporter le parterre. Il n'a pas écrit pour une élite ; il n'a cherché qu'à traduire en un langage épuré, mais simple, les sentiments, les émotions, les joies populaires. S'il a parfois déconcerté ses auditeurs par la hardiesse de ses trouvailles, il n'a jamais pourtant été si loin qu'il ne réussit à les ramener à lui.

Mais le jour est venu où il va s'élançer plus avant. Sans effort, sans cesser d'être naturel, en vertu de la seule évolution de son talent, Philidor va hausser le ton, agrandir ses conceptions, exprimer sous une forme à la fois plus vigoureuse et plus subtile des sensibilités plus riches et des psychologies plus complexes : en vrai novateur qu'il est, il va outre passer le pouvoir de réceptivité du public. Il va affirmer sa personnalité d'une façon définitive en écrivant *Tom Jones*.

*Tom Jones* est assurément le chef-d'œuvre de Philidor. C'est même probablement le chef-d'œuvre du répertoire de l'Opéra-Comique. Cet ouvrage marque une date dans l'histoire de la musique française.

Poinsinet en avait tiré le sujet d'un roman anglais de Fielding, dont la traduction venait d'obtenir un vif succès : on était alors tout à l'Angleterre ; philosophes, artistes, gens du monde s'inspiraient à l'envi des modes et des goûts britanniques. Les trois actes extraits par Poinsinet des quatre longs volumes de l'écrivain anglais n'ont pas — même après les retouches qu'y apporta Sedaine — un bien grand mérite littéraire. Pourtant quelques caractères finement tracés, quelques scènes ingénieuses, assez bien faites pour inspirer un musicien, une certaine variété de ton, enfin une mise en scène pittoresque, une couleur locale, un peu factice, mais non dénuée d'un agrément de gravure anglaise — bref bien des détails étaient heureux. Et l'ensemble transporté sur une scène musicale faisait quelque chose d'assez nouveau. Ce n'était plus la farce de la Foire ; ce n'était plus le livret burlesque de l'opéra-bouffe italien, ni la vive plaisanterie de nos premiers opéras-comiques. C'était une véritable comédie bourgeoise, où des personnages bien vivants, encore que dessinés d'un trait un peu gros, exprimaient en une intrigue presque vraisemblable, des sentiments sincères — passant par toute la gamme des nuances, de la gaieté exubérante à la poignante tristesse.

Western, gentilhomme campagnard jovial et rond, sur les instances de sa sœur, une vieille fille à demi toquée, accorde la main de sa fille Sophie au riche héritier Blifil. Cependant Sophie aime Tom Jones, un charmant jeune homme dont elle est également aimée. Mais Tom Jones est d'une origine inconnue et Western, qui n'en veut point pour gendre,

le chasse de chez lui. Sophie, accompagnée de son amie Honora, s'enfuit et retrouve Tom Jones dans une auberge, où son père et sa tante la rejoignent à leur tour, après quelques péripéties. Tout finit par s'éclairer : la preuve est apportée que Tom Jones n'est autre que le frère aîné légitime de Blifil — et les choses s'arrangent au gré des amoureux.

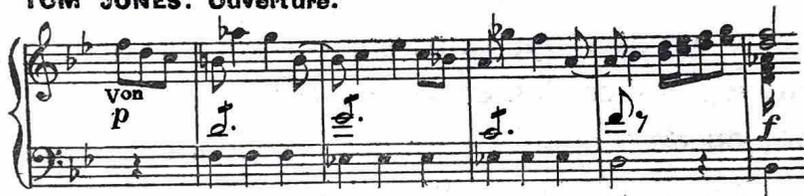
Si mince que fut la valeur de la pièce, il y avait là tout un petit drame, tel qu'on n'était pas accoutumé à en voir sur un théâtre lyrique. Mais beaucoup mieux encore que le livret, la musique de Philidor affirma la nouveauté du genre. A la fois par la qualité des sentiments qui l'inspirent et qu'elle évoque, par la vérité de ses intonations qui parfois effleurent le pathétique, par la fusion avec le texte, par la richesse et la fermeté du style, elle se distingue nettement de tout ce qui, sur une scène d'opéra-comique, l'a précédé. Elle traduit non plus seulement de la gaieté superficielle, mais à maintes reprises une émotion simple et sincère. Devançant de plusieurs années les ouvrages sérieux de Monsigny et de Grétry, elle réalise du premier coup — et avec une perfection plus grande — ce que ces deux musiciens charmants chercheront à faire. Véritable précurseur du drame lyrique moderne, Philidor, avec *Tom Jones*, joue en quelque sorte dans l'histoire de la musique le rôle qu'a joué Diderot dans l'histoire de la littérature en créant la comédie bourgeoise, la comédie que l'on a parfois appelée larmoyante.

Ce n'est pas que par elle-même la musique de Philidor mérite jamais cette épithète : c'est au contraire son mérite d'atteindre à l'émotion sans tomber dans le larmoiement, d'exprimer la tendresse sans se perdre en une sentimentalité puérile.

L'ouverture est un morceau de premier ordre qui donne une excellente idée des talents de Philidor dans le domaine symphonique. C'est une construction de belle ordonnance, bâtie sur des thèmes de la plus fraîche inspiration, développés dans un style rappelant souvent celui de Haydn. Nous sommes loin des pauvres introductions italiennes où une grêle mélodie dite et redite par les violons est modestement ponctuée par les accords consonants des basses. Ici la trame musicale s'enrichit de motifs secondaires ayant leur intérêt propre et déployés concurrem-

ment à l'idée principale avec une parfaite maîtrise, donnant à l'oreille comme à l'esprit de l'auditeur une impression de plénitude. Impression d'ailleurs accrue par le pouvoir de l'instrumentation qui prend une importance à laquelle ni les Bouffons ni leurs émules français n'avaient accoutumé le public : l'usage heureux du hautbois produit, notamment, des effets d'une poésie intense. Les phrases, bien que d'un souffle un peu court peut-être, portent une empreinte très personnelle, et par la souple hardiesse de certaines inflexions devançant leur temps au point de nous donner l'illusion des premiers parfums qu'exhalera le romantisme allemand : ce délicieux motif, par exemple, ne ferait-il pas charmante figure jusque dans la Symphonie Pastorale ?

## TOM JONES. Ouverture.



La pièce débute par un duo charmant qui met en relief l'art avec lequel Philidor sait faire dialoguer, sur des thèmes fort heureusement choisis, des personnages exprimant des sentiments opposés : Sophie et son amie Honora se reprochent réciproquement leur gaîté et leur tristesse.

## TOM JONES. Acte I.



La scène qui suit présente avec infiniment d'esprit, la caricature de la vieille tante. Mais voici l'arrivée de Western, qui tout à la joie, rentre d'une chasse à courre dont il fait en quelques pages pittoresques le récit : tandis que les violons traduisent avec véhémence le galop des chevaux, que les basses imitent les aboiements des chiens, que les cors et les bois entonnent de vibrantes fanfares, les gammes allègrement ascendantes du chant expriment la joie fouguese des chasseurs. Sans doute les procédés imitatifs sont assez conventionnels, et la forme descriptive de la musique est en elle-même discutable ; il n'en est pas moins vrai que Philidor réussit à donner ici une impression de vie extérieure intense.

Les premières scènes du 2<sup>e</sup> acte — dont le décor figure un jardin de château anglais — contiennent d'agréables ariettes parmi lesquelles se détache celle où Western conte son goût pour les jolies filles et ses exploits amoureux. Un peu plus loin Sophie avoue à son père son amour, et les rythmes énergiques sur lesquels Western exhale sa colère se heurtent à une touchante imploration de la jeune fille. Puis en une ariette, à laquelle de douces modulations dans des tons mineurs confèrent un accent de tristesse concentrée, Tom Jones fait à Sophie ses adieux. Mais Western, bientôt suivi de toute la maisonnée, surprend les amoureux : et nous arrivons aux pages les plus puissantes de la partition, à un septuor véritablement admirable, où tous les personnages expriment avec une vigueur, une émotion, une précision rares — pour ne pas dire inconnues jusqu'alors — les sentiments opposés qui jaillissent du fond de leur être. Dans un mouvement rapide, les cordes et les hautbois introduisent le motif sur lequel Western, en de violentes gammes ascendantes, donne libre cours à sa fureur ; une belle phrase suppliante de Tom Jones et de Sophie provoque une vive riposte de Western. Successivement entrent en jeu les voix conciliantes d'Honora et d'Alworthy, et les voix agressives de Mistress Western et de Blifil : le chœur se développe, dominé par un motif large et serein des hautbois qui semble vouloir apaiser le conflit. Un instant de calme permet à Honora, puis à Tom Jones, de risquer une phrase de supplication, dont les successions en contrepoint sont comme haletantes d'émotion. Tour à tour les sept voix font leur rentrée : Western affirme son thème de colère, l'admirable supplication insiste, les violons accélèrent leur mouvement, le chœur s'élargit pour s'achever en un superbe épanouissement.

Le 3<sup>e</sup> acte qui nous transporte dans l'hôtellerie où Jones est rejoint par Sophie contient plusieurs scènes de premier ordre. Tout d'abord un quatuor en canon, a capella, aussi intéressant par la forme que par l'idée musicale. Puis l'ariette de toute beauté par laquelle Tom Jones confie sa douleur à son ami Dowling.

## TOM JONES. Acte III.

1<sup>o</sup> Von unisson chant  
2<sup>o</sup> Von 3<sup>ce</sup> inférieure

*All. B.*

Enfin surtout la scène où Sophie, crie son désespoir, et adresse à l'amant qu'elle croit avoir perdu, d'ardents et pathétiques appels. C'est d'abord un émouvant récitatif, entrecoupé par les allegros des cordes peignant l'angoisse et l'agitation. C'est ensuite un dialogue, qui atteint presque au sublime, entre la voix soutenue par le hautbois et une flûte solo : une phrase en sol mineur, si simple, si large, si douloureuse, en ses quatre notes lentement descendantes, qu'on croit entendre les accents sincères du romantisme.

## TOM JONES. Acte III.

H<sup>t</sup> bois solo

*p* *All.*

Philidor s'est ici, d'un puissant coup d'aile, envolé vers les sphères les plus hautes. Ce n'est plus l'opéra-comique superficiel et gracieux ; ce n'est pas davantage la gravité solennelle de l'opéra : c'est la simple et loyale expression d'une vraie douleur humaine.

La richesse musicale de *Tom Jones* dépasse, sans contredit, non seulement ce que l'Opéra-Comique avait produit jusqu'alors, mais ce qu'il devait donner pendant de longues années. Franchise et caractère des idées mélodiques, plénitude et délicatesse de l'harmonie, pittoresques effets d'instrumentation, variété des sentiments, on trouve dans *Tom Jones* un ensemble de qualités dont on chercherait en vain l'équivalent dans tout le répertoire de l'Opéra-Comique français ou italien. Et c'est beaucoup plus encore chez les maîtres allemands du début du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il faudrait chercher des éléments de comparaison.

L'évolution du talent de Philidor devait assez logiquement le mener de l'Opéra-Comique à l'Opéra. Si — après d'assez cruelles tribulations d'ailleurs — il obtint sur cette dernière scène un des plus grands succès de sa carrière, il est douteux cependant qu'*Ernelinde* lui constitue aux yeux de la postérité un titre de gloire comparable à ceux qu'il doit aux meilleures de ses œuvres antérieures. C'est que tous les efforts de Philidor ne sont pas parvenus à vivifier un poème qui présentait à peu près tous les défauts du genre. Comme l'avait assez bien expliqué Grimm, le sujet était peut-être susceptible d'être traité d'une manière intéressante et pathétique : malheureusement tel que l'avait conçu Poinciset, il était absurde et froid. « S'il était seulement absurde et chaud, il aurait pu réussir. La musique de cet opéra est superbe, mais elle ne peut soutenir le poème ».

De fait il semble que ce soit la froideur du librettiste qui ait à de certains moments gagné le musicien : les situations, d'un tragique assez conventionnel, les personnages — héros de légendes scandinaves — d'une psychologie factice, n'arrivent pas malgré l'horreur de leurs mésaventures, à émouvoir. Et la veine du compositeur s'en est ressentie. Aussi l'auditeur contemporain serait-il sans doute plus sensible aux défauts de l'ouvrage qu'à ses qualités.

Les reproches qu'il adresserait à la musique d'*Ernelinde* ne seraient pourtant pas ceux qu'elle a suscités lors de son apparition : il ne l'accuserait plus de n'être pas assez sage ; il ne déplorerait plus « ce tintamarre interminable des chœurs, cet orchestre rempli d'instruments qui ne se reposent jamais ». C'est au contraire par l'abondance musicale, par la puissance des masses chorales, par le relief des récitatifs, que certaines pages d'*Ernelinde* seraient encore susceptibles aujourd'hui d'intéresser. A la vérité, si l'on compare cette œuvre à celles qu'a données l'Opéra pendant le quart de siècle qui a séparé Rameau de Gluck, on est frappé de son originalité. La différence est grande en effet, entre la vigueur de Philidor et la mollesse grandiloquente d'un Mondville, par exemple ; les contemporains s'en aperçurent bien : le public qui s'était habitué à « l'harmonie forte » d'*Ernelinde*, trouva bien fade celle de *Titon et l'Aurore*, qui succéda sur l'affiche à l'opéra de Philidor.

Les récitatifs d'*Ernelinde* avaient un caractère assez neuf, qui nous

apparaît aujourd'hui moins frappant parce que l'Opéra du XIX<sup>e</sup> siècle nous l'a rendu familier. Les récitatifs du premier acte *O ciel, écoute ma prière*, et *Que vois-je* sont à cet égard caractéristiques : ce n'est plus le récitatif classique, c'est une phrase plus libre et très accentuée. Les chœurs ont de l'ampleur : celui du premier acte : *Jurons sur nos glaives sanglants*, répondant avec force aux exhortations du ténor, est d'une belle venue. Au cinquième acte, le chœur des soldats combattant dans la coulisse, est d'un grand effet, soutenu qu'il est par un accompagnement d'une instrumentation brillante et curieuse. Philidor y fait un heureux emploi des petites flûtes, des clarinettes, des cors, et surtout des trompettes qui se détachent avec éclat.

L'orchestre joue d'ailleurs à de nombreuses reprises un rôle intéressant, introduisant ou soulignant de belles phrases auxquelles il donne toute leur valeur : l'ouverture en fournit d'excellents exemples. Le début du troisième acte est d'une poésie particulièrement prenante : Ernelinde, aux bords du rivage, regarde les vaisseaux qui doivent emmener son amant : un solo de flûte et un solo de hautbois, dialoguant sur des thèmes doux et tristes, expriment à merveille l'état d'âme douloureux de la jeune princesse. C'est une page de beauté très pure.

ERNELINDE. Acte III.

Flute solo  
quat.

H' bois solo  
pp quatuor

1<sup>a</sup>

2<sup>a</sup>

sf

De tels fragments, la partition en contient assez pour justifier l'admiration dont elle a été l'objet : ils ne suffiraient pourtant pas à la provoquer de nouveau. L'ensemble de l'ouvrage manque de la vie intense que Phi-

lidor a su infuser à la plupart de ses opéras-comiques, de ses « comédies » mêlées d'ariettes — et c'est moins la faute du compositeur que celle du sujet, du poète, du genre lui-même.

Un critique du XVIII<sup>e</sup> siècle, a écrit en parlant d'*Ernelinde*, que de nombreux morceaux de cet opéra seraient applaudis dans les concerts « où l'on n'admet que la vraie musique ». C'était là rendre un juste hommage au style de Philidor : bien des fragments des ouvrages dramatiques de Philidor présentent un intérêt musical qui se suffit à lui-même, et peuvent se passer du secours de la scène. Dans *Ernelinde*, comme dans certaines parties de *Tom Jones*, Philidor a montré qu'il pouvait s'élever jusqu'aux sphères de la musique pure. Aussi n'est-il pas étonnant qu'à un moment donné de sa carrière, il ait été tenté d'aborder franchement le concert : si ce n'est pas là l'évolution la plus fréquente d'un compositeur, ce n'est peut-être pas — d'un point de vue artistique — la moins normale.

La tentative empruntait son originalité au caractère même de l'ouvrage que donnait Philidor : le *Carmen Sæculare* est un véritable oratorio laïque écrit sur les paroles latines de l'ode fameuse d'Horace. L'idée première de cette composition fut suggérée à Philidor par un homme de lettres italien nommé Boretti, qui eut un jour l'occasion de s'étonner en sa présence qu'on n'eut jamais songé à mettre en musique les odes d'Horace (1) dont la poésie harmonieuse et variée lui paraissait plus encore que le *Tantum Ergo* ou le *De Profundis* susceptible d'inspirer de beaux chants. Boretti vanta particulièrement à Philidor les mérites du *Poème Séculaire* qui, par la solennité du sujet, par l'abondance des images, par la variété des mouvements était bien digne d'exercer les talents de l'auteur d'*Ernelinde* et de *Tom Jones*.

On se souvient de ce qu'est le *Carmen Sæculare* : au cours des fêtes qu'ils célébraient lors de la naissance de chaque siècle, les Romains faisaient chanter par une cinquantaine de jeunes filles et de garçons un hymne en l'honneur des divinités tutélaires de Rome : c'est le poème qu'Horace écrivit en l'une de ces occasions que Philidor mit en musique. Plus exac-

(1) C'était là d'ailleurs une erreur.

tement c'est le poème tel que l'avait assez ingénieusement reconstitué un érudit du XVIII<sup>e</sup> siècle, le P. Sanadon. Le compositeur dès la première lecture s'enflamma. Son imagination ardente et hardie, sa prédilection pour la mise en mouvement de grandes masses chorales et orchestrales, tout le portait à tenter une expérience originale. La tâche n'était point aisée. En dépit de sa noblesse quasi religieuse et de son éclat, le sujet n'était pas sans comporter une grandeur mythologique un peu froide, et la nécessité de respecter la prosodie latine risquait fort d'engendrer quelque roideur. Un moment hésitant, Philidor consulta son ami Diderot qui l'encouragea de tout son cœur bouillonnant ; il réfléchit, mûrit sa pensée, et se mit à l'œuvre. Son effort ne fut pas vain. Bachaumont, lors de l'apparition de l'ouvrage, l'a constaté en ces termes assez pittoresques : « M. Philidor a réuni les suffrages des trois cabales qui divisent les amateurs (en Angleterre). La première est celle des antiquaires, qui revient à la cabale des Lullistes à Paris : ils ne connaissent d'autre musique que celle de Hændel, regardé chez eux comme le fondateur de cet art... La deuxième est la secte auzonienne : son cri est « *Italiam, Italiam* ». Pour réussir auprès d'elle, il faut à toute force être né au sein de l'Italie... ce sont les Bouffonnistes de chez nous. La troisième est celle des Allemands, qui est celle des Gluckistes ici. Malgré la difficulté de plaire à des goûts aussi opposés, les Antiquaires en leur qualité de savants ont applaudi M. Philidor d'avoir bien rendu le sens du poème latin ; les Italiens ont souri gracieusement à son chant et à l'esprit qui règne dans les détails ; les Allemands ont frappé du pied, des mains et crié bravo à son harmonie ; les Anglais même ont oublié qu'il était Français. » Devant une assistance des plus brillantes, comprenant les principaux personnages du royaume, trois auditions consécutives de « cette composition hardie et singulière » furent données, toujours avec le plus grand succès. Les échos n'en tardèrent pas à traverser la Manche.

« Il serait à désirer, écrivait Suard (1), avec une ironie un peu mélancolique qui trouverait aujourd'hui encore à s'exercer, — que les amateurs

(1) *Mercury*, juillet 1779.

de musique qui se multiplient tous les jours à Paris et qui se réunissent avec tant de zèle pour appeler à grands frais les virtuoses étrangers, se donnassent le même soin pour nous faire jouir de l'ouvrage d'un compositeur français dont les talents justement célèbres méritent d'être encouragés par tous ceux qui s'intéressent véritablement aux progrès de la musique ». Le vœu de Suard ne fut pas longtemps sans se réaliser : le *Carmen Sæculare* fut entendu à Paris le 17 janvier 1780, à ce Concert Spirituel qu'avait autrefois fondé le frère aîné de l'auteur. Le succès ne fut pas moins grand qu'il ne l'avait été en Angleterre. « Nous n'avons plus rien à envier aux autres écoles, écrivait Bachaumont. Les musiciens français pouvaient opposer à leur musique dramatique des productions non moins brillantes ; à leur musique d'Eglise, du chant encore plus noble et plus religieux ; il était réservé à M. Philidor de les égaler dans l'oratorio et son premier essai en ce genre peut être placé à côté des compositions admirables qui ont immortalisé les Hændel, les Hasse et les Jomelli ».

La comparaison avec Hændel est bien un peu excessive et nous ne souscirions pas sans réserves à l'enthousiasme de ce jugement. Il est néanmoins indiscutable que le poème de Philidor enrichissait la musique française de beautés neuves. C'est avec raison qu'en 1779, le *Mercur*, sous la plume de Suard, déplorait que l'art musical, hors du théâtre, tournât en quelque sorte sur lui-même et que nos compositeurs ne cherchassent point à se frayer des voies nouvelles. Philidor a eu le mérite, qui n'est pas mince, de sortir des sentiers battus, de réagir contre les tendances régnantes, de concevoir et de réaliser une œuvre noble et sévère, renonçant à flatter le goût qu'éprouvait pour la musique dramatique un public insuffisamment cultivé.

L'ouverture débute par un vigoureux *largo* que dominant les appels énergiques des cuivres ; elle est construite sur deux thèmes principaux dont le premier surtout, doucement exposé d'abord par les violons, est à travers ses délicates modulations, d'une expression pénétrante et très personnelle. Le Prologue assez développé contient, traduite par un beau récitatif du ténor, une exhortation préliminaire du poète à ses auditeurs. Puis l'hymne proprement dit commence ; il est divisé en quatre parties

et sa valeur musicale en justifierait une analyse détaillée, qui excéderait malheureusement les limites de la présente étude. Bien des pages mériteraient d'être citées, qui témoignent à la fois de l'inspiration variée du compositeur et de son habileté à développer ses idées. Bornons-nous à mentionner le premier chœur de la deuxième partie qui répond avec éclat à la belle phrase chantée par la basse ; dans la même partie le charmant andante à 6/8, les violons et les flûtes dialoguant avec les hautbois, et le quatuor vocal qui suit ; le quatuor avec chœur qui termine la troisième partie, précédé d'une remarquable introduction fuguée des deux violons et de l'alto qui modulent de la façon la plus heureuse et la plus expressive. Citons enfin dans la même partie la strophe du soprano *Fertilis Frugum* qui souleva jadis tant d'enthousiasme ; et le chœur final, puissant aboutissement d'une œuvre fière et forte.

Le grand succès obtenu par le *Carmen Sæculare* était pour le talent du compositeur une haute consécration. Maître de l'Opéra-Comique, Philidor avait avec *Tom Jones*, porté le genre au niveau le plus élevé ; il avait avec *Ernelinde* enrichi l'Opéra d'accents nouveaux ; il triomphait maintenant au concert avec une œuvre de musique pure, d'inspiration élevée et de forme inattendue.

Il fut moins heureux quelques mois plus tard, à l'Opéra : en dépit de réelles beautés, son *Persée*, dont Marmontel avait écrit les fâcheuses paroles, ne réussit guère. Cette chute fut-elle la cause qui le fit s'éloigner du théâtre pendant plusieurs années ? Toujours est-il que nous ne trouvons trace d'aucun ouvrage de Philidor écrit entre 1780 et 1785 — époque à laquelle il donna coup sur coup un opéra-comique, *l'Amitié au Village*, et un opéra, *Thémistocle*. L'un et l'autre furent pour la première fois représentés devant la Cour à Fontainebleau, où ils n'obtinrent d'ailleurs aucun succès ; les critiques du temps, une fois de plus, et non sans raison, rejetèrent sur les poètes, Desforges et Morel, la responsabilité de ces échecs, que les reprises effectuées à la Comédie Italienne et à l'Opéra, ne vengèrent que très imparfaitement.

De nouveau Philidor se tourna vers la musique de concert, où de plus en plus l'inclinait son génie. Débarrassée de la malfaisante collabo-

ration d'un librettiste, dégagée des entraves imposées par les conventions dramatiques, sa noble inspiration se donne libre carrière. « Ceux qui ont assisté avant-hier, disent les *Mémoires Secrets* (17 août 1786), au Concert Spirituel où l'on a exécuté pour la première fois un nouveau motet de M. Philidor, un *Te Deum* de la plus grande magnificence, ont trouvé qu'il s'était surpassé... il a peint, suivant ses admirateurs, les bouleversements de la nature entière avec les couleurs les plus effrayantes, et il a trouvé le secret de produire des effets absolument neufs ». Une « Ode anglaise » pleine de vigueur et d'éclat qu'il composa un peu plus tard pour la fête donnée à Londres à l'occasion de la convalescence de George III fut sa dernière œuvre importante.



Au cours de l'évolution artistique dont les ouvrages que nous avons rapidement étudiés marquent les étapes principales, Philidor parti de l'opéra-comique, passant successivement par la comédie lyrique, l'opéra, la cantate, aboutit à la musique religieuse. A travers ces métamorphoses, il n'est pas malaisé de reconnaître la persistance des traits essentiels qui caractérisent son art : Fermeté des idées mélodiques, souci de l'expression juste et de la description précise, science et recherche des plénitudes harmoniques — toutes ces qualités françaises sont les siennes. Mais elles se retrouvent, dans son œuvre, mélangées d'influences italiennes et allemandes, et surtout façonnées selon les tendances de l'époque.

Avant tout Philidor est de son temps. Cette verve, cette gaîté, cet esprit dont les saillies sont marquées au coin du bon sens et tempérées par le bon goût, cette fantaisie équilibrée, cette sensibilité discrète, cette poésie sans mystère, ce sont bien là les marques distinctives de la France de Louis XV. Le fait seul, d'ailleurs, qu'un musicien unissant à un tempérament aussi vigoureux une science aussi complète ait — sauf exception rare — préféré la comédie avec ariette à la tragédie lyrique, est par lui-même un signe des temps. Le choix des sujets et des personnages en est un autre : plus de légendes héroïques, plus de divinités mythologiques,

mais des actions simples, dont les protagonistes sont de petits bourgeois, des ouvriers, des paysans, des personnages tout proches de nous, ayant des gestes naturels et des sentiments à l'unisson de ceux du public, possédant de moins ambitieuses visées que de nous emplir de terreur ou de pitié, mais sachant, mieux peut-être que de lointains héros, nous faire partager leurs émotions moins cruelles et leurs joies moins sublimes. Un poème en un mot, auquel l'auditeur puisse s'intéresser, non pas pour l'horreur d'extravagantes situations, mais pour la psychologie de personnages bien observés, dans lesquels il reconnaît plus ou moins ses semblables. Oh ! le réalisme n'est pas excessif, la « nature » de Philidor n'est pas sans apprêt — et voilà qui, encore, est bien du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Dans ce choix du genre et des sujets, Philidor ne fait à la vérité que suivre l'exemple de Rousseau, de Pergolèse et des Bouffons. Mais il n'emprunte pas, pour ses ouvrages, la même forme que les Italiens. La structure de l'Opéra-Comique de Philidor demeure celle des pièces de la Foire. C'est la structure caractéristique du genre en France : les Italiens adoptent le récitatif continu ; les Français préfèrent l'alternance de la prose et du chant. Mais si Philidor ne fait pas exception à la règle française, il diffère assez généralement de ses émules par la façon dont il l'a respectée : il étend le rôle de la musique, réduisant au contraire au minimum celui du dialogue en prose. Ce n'est plus le chant qui constitue l'accessoire, mais le « parlé » qui n'est plus que le lien strictement indispensable entre les airs. La prose dit rapidement ce qu'elle doit dire ; on chante le plus possible. Or, loin qu'il en résulte un ralentissement de l'action, l'abondance de la musique donne à l'auditeur une impression de plénitude et de vie. Les vides et les creux disparaissent. Trop souvent, chez les compositeurs d'opéras-comiques français, la musique durant de longs intervalles s'efface devant l'action dramatique : elle pousse fréquemment la modestie jusqu'à la carence complète. Ce n'est pas le cas chez Philidor.

L'influence italienne, Philidor la subit aussi dans son style, mais dans une mesure beaucoup moins grande qu'on ne l'a généralement pensé. A coup sûr, Philidor est redevable aux Bouffons de certains exemples heureux. Pergolèse, pour ne citer que celui-là, lui a fourni d'excellents

spécimens de musique rapide, spirituelle et gaie. Les Italiens avaient importé chez nous une phrase flexible et coulante, des rythmes d'une extrême vivacité, des modulations imprévues qui constituaient pour les Français un attrait d'une qualité nouvelle. Dans la voie ainsi ouverte, Philidor s'engage à son tour et peut-être y dépasse-t-il ses modèles. Aucun maître italien n'a plus d'aisance, ne dispose de mouvements plus souples ni plus vifs. Nul d'entre eux ne sait mieux entraîner l'auditeur dans un tourbillon de vie joyeuse. Autant et plus que quiconque, il sait, selon la parole de Rousseau, « passer brusquement d'un ton et d'un mode à un autre, et supprimant quand il le faut les transitions scholastiques, exprimer les réticences, les interruptions, les discours entrecoupés qui sont le langage de la passion tumultueuse ». L'intensité de vie, la légèreté, l'accent, ce que les Italiens ont de meilleur, Philidor le leur emprunte.

Mais là s'arrête la ressemblance ; s'il accepte la part positive de l'héritage, il rejette en revanche ce que l'italianisme offre de dangereux : la vulgarité, la fadeur, la mollesse. Il ne sacrifie pas comme les Italiens à la virtuosité dénuée d'idées, il ne se complaît pas aux seules satisfactions sensuelles que donne l'audition d'une belle voix dessinant de trop caressantes inflexions. Il n'a rien de mièvre ni d'affecté. Il dédaigne l'effet facile. Ses thèmes ont une énergie, une sobriété d'accent qui n'a rien d'italien. Par l'esprit et par le style, il demeure français et classique. La saine et forte tradition nationale se combine heureusement avec la vivacité ultramontaine. L'esprit de Rameau continue de souffler en lui.

Comme Rameau encore, Philidor est un musicien avant d'être un dramaturge. Pour lui la musique existe par elle-même ; elle a son sens et son objet propres, elle doit, avec ou sans le secours de la parole, exprimer l'homme et décrire la nature. Pour y parvenir, Philidor ne restreint pas ses moyens, comme c'est trop souvent le cas du compositeur d'opéra-comique, au seul emploi de la mélodie vocale. Il sait utiliser toutes les ressources de l'harmonie, de la polyphonie, de la symphonie. Il sait la puissance évocatrice des beaux accords, il connaît l'art d'émouvoir à l'aide de subtiles dissonances, révélatrices des nuances du sentiment.

Telle suite d'accords extraite de *Tom Jones* n'est-elle pas, aujourd'hui comme hier, profondément suggestive ?

Le rôle que Philidor fait jouer à l'orchestre est digne d'un véritable symphoniste. Il lui confie des dessins mélodiques, dont il accroît la valeur expressive en utilisant les ressources particulières de chaque instrument. Les combinaisons de timbres ajoutent à l'expression de variété : notamment, nous avons déjà signalé les effets nouveaux obtenus par l'emploi fréquent du haut bois.

Philidor n'est pas de ceux qui pensent, comme Rousseau, que « de faire chanter à part les violons d'un côté, de l'autre les Flûtes, de l'autre les Bassons, chacun sur un dessin particulier... » ce soit « insulter également à l'oreille et au jugement de l'auditeur ».

La supériorité de Philidor sur ses contemporains français éclate dans le maniement des polyphonies vocales. Ces quatuors, ces quintettes, ces septuors, où s'assemblent avec tant d'aisance des chants de caractères très différents les uns des autres, sont d'une originalité extrême et le temps n'a pas diminué leur intérêt ; ils contiennent un élément de beauté durable, dont l'opéra-comique du XVIII<sup>e</sup> siècle n'offre guère d'exemple. C'est que ni Monsigny, ni Grétry — pour ne citer que les maîtres — ni les Bouffons ne possédaient la vigueur d'inspiration, non plus que la maîtrise technique, de Philidor.

« L'artiste inspiré, dit Grétry, peut parfois se passer de la science mais souvent aussi il s'égaré : il est sans caractère parce qu'il est sans principes. » Parole fort juste, que l'auteur de *Richard Cœur-de-Lion* pouvait à l'occasion s'appliquer à lui-même et qui marque à merveille la supériorité de Philidor.

Celui-ci ne manque ni de principes ni de caractère. Et ce caractère, sa mélodie suffit à le révéler : elle a une franchise, une fermeté, une précision qui la distinguent de ses contemporaines. Duni est ingénieux et souple, Monsigny tendre et délicat, Grétry spirituel et charmant. Mais ils sont, les uns ou les autres, bien souvent coupables de mollesse, de mièvrerie, d'hésitation. Philidor a l'accent plus mâle, la verve plus impétueuse. De même que ses moyens d'expression sont d'une autre richesse,

son expression même est plus nerveuse, son tempérament plus solide. Sans doute peut-on lui reprocher de manquer parfois de délicatesse : s'il a de la mesure et du goût, il n'évite pas toujours une apparence de pesanteur. Il n'a pas la grâce fluide, la légèreté presque aérienne, la séduisante candeur de certains de ses rivaux, mais son inspiration mélodique est plus large, la substance musicale est chez lui plus consistante. Il captive moins par sa douceur ou sa volupté qu'il n'entraîne par sa force, sa chaleur et son éclat.

Peut-être faut-il, en partie, attribuer quelques-uns de ses travers comme certaines de ses qualités à l'influence des symphonistes allemands. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, Grimm et Framery ont noté les affinités que présente le style de Philidor avec celui de l'école allemande. Ces affinités ne sont pas douteuses. Philidor avait senti, dès sa jeunesse, en admirant Hændel, il avait compris en écoutant au Concert Spirituel les « Sonates » pour plusieurs instruments ou les Concertos de Stamitz, ce qu'il y avait de grandeur et de force dans la musique germanique de son temps. C'est un peu avant ses propres débuts que les plus brillants représentants de l'école de Mannheim avaient pour la première fois fait entendre leurs œuvres à Paris. Il n'est pas douteux que Philidor en fut frappé. Son tempérament devait le mettre en sympathie avec cet art solide et vigoureusement charpenté. Par le fond comme par la forme, il s'en rapproche plus d'une fois : les successions et les oppositions de mouvements, de thèmes bien affirmés, de nuances nettement indiquées révèlent des similitudes de manière.

Mais Philidor ne fait pas que rappeler ses contemporains d'Outre-Rhin. Il a le plus rare mérite, en bien des pages de ses ouvrages, de faire présager les grands maîtres qui un peu plus tard illustreront d'un immortel éclat l'art germanique : que de fois n'a-t-on pas, en l'écoutant, l'illusion d'entendre quelques mesures de Mozart — voire même, nous en avons donné des exemples, de Weber et de Beethoven. Ce n'est pas pour Philidor un mince titre de gloire que d'évoquer sans cesse à l'esprit de ses auditeurs le nom de Mozart. Il va de soi qu'il n'est pas question de supprimer les distances ni de méconnaître la supériorité de l'auteur de *Don Juan*. Que Philidor n'atteigne pas à la perfection presque continue, à l'incomparable

poésie de Mozart, que son œuvre ne rayonne pas de cette quasi divine beauté, voilà qui est l'évidence même. Il n'en reste pas moins que trente ans avant la venue du maître autrichien, un souffle digne de celui-ci passait à maintes reprises dans l'œuvre d'un musicien français. Combien de phrases, de rythmes, Philidor n'a-t-il pas trouvés, dont la grâce à la fois ferme et délicate, le charme spirituel et pénétrant, la souplesse ou la vivacité n'eussent point été désavoués par Mozart ? Philidor est plus proche de son successeur viennois que de ses prédécesseurs italiens. Nous savons d'ailleurs combien Mozart était pénétré de la musique française. L'influence de notre opéra-comique sur la formation de son génie n'a pas été négligeable : c'est pour l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle un honneur dont Philidor peut revendiquer sa part. N'est-ce pas d'ailleurs un élève de Philidor, Lachnith, qui le premier introduisit en France la musique de l'illustre autrichien ? Ce n'est pas seulement Mozart qu'annonce Philidor : nous avons déjà remarqué qu'on croit parfois, en l'écoutant, surprendre les premières intonations du romantisme, et dans un souffle avant-coureur entendre passer de fugitifs accents qui trouveront chez Beethoven, chez Schumann, la plénitude de leur épanouissement.

Ce n'est pas à dire — il va de soi — que Philidor ait une conception romantique de la musique. Certes, il n'exige pas de celle-ci qu'elle ébranle tout l'être humain ; qu'elle surexcite le système nerveux, qu'elle fasse plus violemment battre les artères. Son art n'exprime que des sentiments définis et mesurés, n'évoque que des visions précises. Raisonnable, intelligent et calme, il connaît la joie saine, la tristesse résignée, la tendresse amoureuse : il ignore les fureurs de la passion ou les souffrances dont on meurt. Il n'est pas, tant s'en faut, dénué de poésie ; mais, ainsi que dit Henri Heine parlant de Monsigny, « c'est une poésie sans le frisson de l'infini, sans charme mystérieux, sans morbidezza — je dirai presque une poésie jouissant d'une bonne santé ». Eh ! oui, elle a une bonne santé cette musique, et c'est une question de savoir si elle y perd plus qu'elle n'y gagne. Elle dit avec élégance et netteté ce qu'elle veut dire, et ce qu'elle veut dire est simple et clair. Elle ne va pas au delà, car elle est classique et c'est le propre de l'esprit classique de rechercher le fini, le parfait,

l'achevé, quitte à restreindre son champ d'action. Son horreur du vague l'oblige à s'imposer des limites bien tracées : toute échappée sur l'infini lui demeure interdite. Faut-il lui en vouloir ? Notre idéal à coup sûr n'est plus le même. Depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, trop d'événements retentissants ont bouleversé le monde, transformé le goût et la pensée. Notre sensibilité frémissante, exaltée par un siècle de romantisme, exige aujourd'hui des voluptés musicales plus intenses ; nos sens émoussés de jour en jour, se sont progressivement accoutumés à des jouissances plus aiguës ; nos psychologies se croient plus complexes ; en tout cas nos moyens d'expression sont devenus plus subtils et plus riches. Mais n'est-il pas vrai que dès aujourd'hui beaucoup d'entre nous, parfois lassés d'exubérances, saturés de raffinements, éprouvent par moments le besoin de se retourner vers l'art lumineux de la vieille France pour se rafraîchir avec délices à la pureté de ses sources ? Tous ceux-là, qui chaque jour deviennent plus nombreux, seront pleinement sensibles au clair génie d'un Philidor et lui sauront gré d'avoir enrichi de quelques joyaux rares notre patrimoine de gloire et de beauté.

GEORGE-EDGAR BONNET.

