

de ses airs français (dont deux de *la Rencontre imprévue*) dans un de ces opéras-comiques dont la musique était de tout le monde, comme l'usage en existait au théâtre de la Foire : celui-ci, *Isabelle et Gertrude*, avait été représenté, en 1763, sous le nom de Blaise (1); les seules personnes qui sussent que Gluck y était pour quelque chose étaient celles qui avaient lu son nom en tête des trois airs dans la partition imprimée. Elles n'étaient pas nombreuses.

Entre temps, des éditeurs à l'affût de la nouveauté publiaient, sous des formes plus ou moins éloignées des originaux, des fragments vocaux des œuvres de Gluck. Les opéras-comiques viennois fournirent la principale part de ce répertoire qui ne demandait qu'à s'acclimater en France. C'est ainsi que le *Journal du clavecin et de chant français et étranger*, qu'imprimait Le Marchand, consacra son premier recueil, en l'année 1770, à des *Ariettes tirées des ouvrages de M. le chevalier Gluck*. Nous y reconnaissons plusieurs morceaux de *la Rencontre imprévue* (quelques-uns sur des paroles autres que celles de l'œuvre primitive, bien que celle-ci ait été écrite en français); la jolie ariette du *Cadi dupé*, qui passera plus tard dans *l'Arbre enchanté* de Versailles; puis quelques airs parodiés d'*Orphée et Eurydice*, par exemple « *Objet de mon amour* » devenu la romance *l'Absence* :

Reviens, cher objet que j'adore,
Prends pitié d'un timide amour...

et encore l'ariette de l'Amour, chantée sur des vers qui n'ont aucun rapport de sens avec l'italien original :

Déjà la prairie
Se couvre de fleurs, etc.

Je note aussi dans cette série, sous le titre d'*Ariette du Chevalier Gluck*, pour « *Chant avec Clavecin ou Harpe ou Guitare* », un certain *Air bachique*, dont il m'est impossible de désigner l'original. Des airs de Galuppi et de Trial succèdent à la musique du Chevalier pour compléter le recueil.

Je puis signaler aussi, sous la date de janvier 1772, une feuille volante de musique pour chant et guitare contenant un « *Air du chevalier Gluck* » : c'est le *Ruisselet de la Rencontre imprévue*; à la suite des couplets de *l'Aveugle de Palmyre*, opéra-comique de Rodolphe datant de 1767. Puis encore, en morceaux séparés, pour chant et basse chiffrée, *les Dons de l'Amour* et *les Regrets*, ariettes à voix seule « par M. le Chevalier Gluck », qui toutes deux sont prises à *la Rencontre imprévue*.

Ces publications contribuaient à répandre le nom de Gluck parmi les amateurs de musique de Paris, mais sans leur donner aucune idée, sinon fausse, de son génie et de son œuvre.

Pour les fragments d'*Orfeo* que Philidor avait pillés pour mettre dans *le Sorcier* et dans *Ernelinde*, personne ne soupçonnait d'où ils sortaient, et l'on peut croire que le joueur d'échecs n'avait pas mis d'empressement à le faire connaître. Et quant à la partition même, nous avons vu que Favart, qui l'avait fait graver, en accusait, après plusieurs années, une vente de neuf exemplaires (2),

Donc, pour le public français, toute la production de Gluck, alors qu'il approchait de la soixantaine, était l'inconnu.

Du Rouillet avait fini par envoyer de Vienne à Paris la partition de Gluck. Dauvergne la lut; puis il fit cette réponse :

choses ni à la vraisemblance. Si jamais elle se trouvait confirmée, il en résulterait cette conséquence inattendue que, alors que, huit ans après son apparition, *Alceste* n'avait été donnée nulle part hors de Vienne, Paris en aurait entendu un fragment, moins de deux mois après la première représentation, et cela sans le savoir!

(1) Une légère erreur du *Catalogue des œuvres de Gluck* de M. Wotquenne nous a mis quelque temps dans l'embarras en ce qui concerne l'attribution des airs insérés dans *Isabelle et Gertrude* : ce catalogue fixe la date de 1759 pour celle de la première représentation de cet opéra-comique; or, *la Rencontre imprévue* est de 1764. Les airs en question auraient-ils été composés pour Paris, pour prendre plus tard place définitive dans l'œuvre viennoise? Cela était assez difficile à admettre. Et de fait cela n'est pas : la date de 1759 est inexacte; c'est seulement en 1765 que fut donnée *Isabelle et Gertrude*. C'est d'ailleurs, sur le catalogue même de M. Wotquenne, simple faute d'impression, ou erreur de plume, car, si on lit la date du 14 août 1759 dans la partie historique de ce catalogue (p. 225), la partie thématique, reproduisant la mention du titre, donne la date exacte et confirmée par les autres documents : Paris, 1765 (p. 179).

(2) Voy. dans les *Mémoires et correspondance littéraires* de Favart les lettres de celui-ci, des 17 avril 1766 et 4 janvier 1767. Cf. ci-dessus, chapitre VII, *Ménestrel* du 3 octobre 1908 (p. 314).

« Si M. Gluck veut s'engager à nous livrer au moins six opéras semblables, alors je serai le premier qui s'intéressera à la représentation d'*Iphigénie*; mais sans cela, non, car un pareil opéra tue tous ceux qui ont existé jusqu'à présent (1). »

Ce directeur prouva par ces mots qu'il était homme capable de comprendre. Son appréciation était d'un vrai prophète. Donnons-lui en acte. — Au reste, la conclusion, si honnêtement qu'elle fût formulée, n'en était pas moins une défaite pour Gluck.

Que de déboires! Que d'humiliations! Que d'efforts, pour accomplir une mission, quand elle est haute! Combien d'épreuves il faut surmonter, lorsqu'il s'agit d'atteindre un but hors de la portée commune! *Tante molis erat!*... Au seuil de la vieillesse, sentant que, pour finir sa tâche, il fallait se hâter, l'artiste rongea son frein, isolé, inoccupé, — non découragé, certes (Gluck n'était pas homme à cela), mais impatient, sentant son impuissance et s'en irritant. Nous n'avons pas eu la confiance de sa pensée pendant ces longues années d'attente; mais pouvons-nous douter qu'il ait éprouvé cette sensation de vide angoissant qu'ont connue, au même âge de leur vie, d'autres génies ressemblant au sien : Berlioz, errant à l'aventure en offrant à tout venant ses *Troyens* dont personne ne voulait, finissant par mourir désespéré; Wagner, qui, avec *Tristan et Yseult* et la moitié de sa tétralogie en portefeuille, eût de même achevé obscurément sa carrière si un roi ne fût venu lui tendre la main et le sauver!

Ce fut aussi une reine qui sauva Gluck.

Reine, Marie-Antoinette ne l'était pas encore en 1773 : seulement Dauphine de France; mais elle ne devait pas tarder longtemps à monter sur le trône. C'était, nous le savons, l'ancienne élève de Gluck à Vienne, la petite danseuse de menuet dans un des spectacles de la Cour dont il avait composé la musique. Volontiers dévouée à la cause de ceux dont la personne évoquait en elle les souvenirs heureux de l'enfance, elle était toute disposée à servir le maître de sa protection. Celui-ci n'hésita pas à y recourir.

La nécessité l'ordonnait : repoussé de toutes parts, mais tenace et ne se rendant pas, il fit donner la garde.

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

PETITES NOTES SANS PORTÉE

CXLIV

LA JEUNESSE DES VIEUX MAÎTRES ET L'UTILITÉ DES VIRTUOSES

Au lojal interprète de Bach et de Liszt,
Gottfried Galston.

La musique abonde; et les nouveautés se font plus rares que jamais. Aussi bien le public de l'Art n'a point cessé de se contredire : il réclame de l'inédit, et boude les premières auditions en regrettant les chefs-d'œuvre de tout repos qui flattent sa paresse en lui chantant l'apothéose de sa routine. Histoire ancienne et toujours nouvelle! Et n'est-ce pas le délicieux Stéphen Heller (1) qui comparait l'éternel auditeur au libraire viennois Trattner « à qui Jean-Paul Richter fait dire plaisamment qu'il n'imprimait rien de ce qui n'était pas imprimé

(1) Cette parole de Dauvergne a été rapportée, en allemand, par Reichardt, dans ses *Studien für Tonkünstler*, *Musikalisches Wochenblatt*, 1792, VIII, 57, supplément au *Levikon der Tonkünstler* de Gerber, article d'AUVERGNE. L'auteur en fait suivre la citation de ces mots, destinés à l'authentifier : « Je tiens cette anecdote de sa propre bouche et de celle de du Rouillet. Dauvergne vit encore à Paris, et il est directeur même du grand Opéra. » Assurément de tels discours, redits vingt ans après l'événement, ont une apparence de mots historiques fabriqués après coup. Pourtant, nous n'allons pas tarder à voir un document contemporain confirmer, au moins pour la moitié, l'opinion que Reichardt prête à Dauvergne : « Ces messieurs, peu curieux de musique étrangère, dans la crainte qu'elle ne fit tomber la leur, avaient éludé la proposition... » Après tout, il n'est point impossible qu'il se soit trouvé dans l'histoire un directeur d'opéra qui ait compris la valeur et la portée des œuvres qu'on lui présentait.

(2) Cité par notre savant confrère Georges Servières, dans son étude commencée sur *Stéphen Heller critique musical*.

déjà » ? C'est le mot du vieux savant : « Je ne lis plus, je relis. » Or, nos concerts dominicaux ne renouvellent plus guère leur bibliothèque : c'est, toujours et partout, le morceau symphonique de *Rédemption*, *l'Apprenti Sorcier*, le prélude à *l'Après-midi d'un Faune*, singularités d'hier et classiques d'aujourd'hui. Stimulés par des concurrences nouvelles (1), les programmes affichent-ils des variations de MM. Roger Ducasse ou Louis Delune, *la Forêt*, d'Albert Roussel, une *Humoreske*, de Karl von Kaskel, d'attirantes musiques russes d'Ivanov, et même *les Idéals*, inconnus ici jusqu'à présent, du vieux Franz Liszt, qu'on exhume maintes fois, cet hiver, — eh bien ! l'auditeur déconcerté les traite sans remords comme une *Légende* excentriquement scolastique de M. Caplet...

Après tout, le mouvement musical se transporte ailleurs. Oublions le chut ou le sifflet dominical, qui sont les enfants terribles du « silence prudent », pour enregistrer les bravos du soir : là, parmi tant de concerts et d'exécutions, la nouveauté devient aussi nécessaire que cette double denrée quotidienne : la poésie et le pain ; maintenant que la « vulgarisation » de l'idéal a fait pénétrer les chefs-d'œuvre en l'atmosphère bleue des cafés, il faut autre chose à l'élite. Or, il ne reste plus aux musiciens que deux partis à prendre : exécuter du nouveau, vieux de plusieurs siècles, — ou renouveler les chefs-d'œuvre par une exécution transcendante ; ressusciter les anciens, qui furent les jeunes, — ou transfigurer les pages, toujours applaudies, des maîtres. Ainsi le veut la logique humaine ; et les faits n'y contredisent point.

La première méthode, en vigueur depuis les concerts historiques d'Eugène d'Harcourt et les premières séances rétrospectives de la *Schola*, vient de nous doter d'une Société Haendel. Nous avons, à Paris, deux *Bachvereine* ; et nous possédons, depuis un mois, un *Haendelverein* qui se donne courageusement la haute mission de familiariser notre indifférence avec les pages oubliées dans la poussière des archives classiques ; notre Paris, longtemps individualiste, que la jeunesse de Mendelssohn appelait « le tombeau des réputations », paraît vouloir faire amende honorable en subissant avec joie ces musiques monumentales dont s'inspirait, à Leipzig, l'auteur, aujourd'hui centenaire, de *Paulus* et d'*Élie*. Parmi tant de feuilles mortes, détachées de la forêt wagnérienne ou du steppe russe, on songe aux puissants bourgeons d'autrefois. Aujourd'hui, c'est l'automne de la musique : de là, ce vigoureux appel au printemps des maîtres. Le présent semble envier le passé ; l'évolution, qui s'inquiète, se réclame enfin de la tradition. N'est-il pas dans le destin de l'anarchie d'invoquer la règle ? Témoin ces sociétés qui se multiplient à vue d'œil dans un Paris trop longtemps protecteur attitré de l'insouciant opérette.

À la vaillante Société Bach, on ne joue que du Bach ; à la jeune Société Haendel, le vieux maître solennel et fort est entouré de ses contemporains italiens et même anglais, qu'il ne dédaignait point ; et peut-être un psychologue pourrait-il déjà trouver, dans cette distinction, la nuance qui sépare le génie décoratif du génie profond : tous deux robustes, d'ailleurs, et cordiaux sous la perruque régulière de leur temps. Et l'érudit parrain de la jeune Société Haendel se place, avec une joie grave, sous l'égide de cette belle santé dont notre lassitude a besoin ; sa science n'ignore pas que l'Allemand G.-F. Haendel était l'ami des Scarlatti, de cette riante Italie, mélodieuse toujours, et souvent géniale, dont la beauté méconnue précéda le divin Mozart. Oui, sans doute, les progrès de notre éducation musicale ont réhabilité justement quelques grands anciens ; mais notre admiration fut exclusive en s'adressant aux sommets ; et de combien de joies harmonieuses ces erreurs historiques nous ont privés ! « Plus on sait regarder, entendre, plus on sait vivre », continue M. Romain Rolland, en souhaitant la bienvenue à MM. Borrel et Raugel, continuateurs de Gustave Bret en cette petite salle austère de la rue de Trévise où la seconde Société Bach a modestement débuté ; « plus on sent combien le monde est riche ; et l'on plaint les pauvres gens, au cœur blasé ou rétréci, qui ne peuvent ou ne veulent sentir qu'un tout petit nombre de choses. Il n'y a qu'une tristesse : c'est de savoir qu'on ne pourra jamais embrasser toute la beauté des siècles. C'est une heureuse tristesse ; il faut nous la souhaiter, les uns aux autres. Il est bon de se dire que nous pourrions boire, pendant toute l'éternité, à notre chère musique, sans la tarir jamais (2). » Les guillemets sont inutiles : qui ne reconnaît, à ce beau langage mélancolique, l'ami de Beethoven et de Jean-Christophe ?

À côté du calme et noble Haendel, il nous est donc permis de découvrir une pénétrante cantate de ce vieux précurseur danois, Buxtehude, dont Bach admirait les orgues puissantes, ou tel air idéalement païen

du Napolitain Provenzale qui revit sur les savantes lèvres du ténor Plamondon. Le sentiment se fortifie dans le grand fleuve de l'histoire ; et chaque auditeur, en y découvrant « le reflet de son idéal » ou « la mélodie de son âme », se fait inconsciemment historien. C'est un aimable profit.

Écoutons un très moderne et nouvel académicien : « Dans quelque ordre d'idées qu'on se place : lettres, sciences, arts, une éducation qui ne serait pas basée sur l'étude des classiques ne saurait être ni complète, ni forte. Connaître la littérature moderne, ou la peinture moderne, ou la musique moderne, c'est connaître seulement une partie — et non les origines et le développement — de la littérature, ou de la peinture, ou de la musique. En effet, tous ceux qui, dans l'immense domaine de l'esprit humain, ont semblé apporter des éléments nouveaux, des pensées et un langage jusqu'alors inconnus, n'ont fait que traduire, à travers leur sensibilité personnelle, ce que d'autres avaient déjà pensé et dit avant eux ; de même que la forme de leur langage, pour si brillante ou hardie qu'elle soit, ne fait que résumer les efforts, les acquisitions, les progrès successifs que nous a légués le passé... Pour bien connaître un art, quel qu'il soit, il ne faut donc rien ignorer ni de ses origines, ni de son développement (1). »

La modernité pouvait-elle rendre meilleure justice à l'érudition ? Citation bienfaisante et nécessaire, à l'heure où certains jeunes premiers de la comédie musicale qui se joue un peu partout s'adjugent le mérite subtil de refaire toute l'harmonie en se parant des plumes oubliées des paons olympiens d'autrefois, en coupant en quatre les plus vénérables fils d'argent des perruques dont ils se moquent ! Ne craignons plus de nous instruire et de découvrir naïvement des nouveautés vieilles comme les rues ; n'hésitons plus à retremper au passé toujours vivant nos théories toujours caduques ! La vie est courte, aux yeux, surtout, du savoir : aussi bien, « quels que soient les progrès qu'ont faits, en ces dernières années, la connaissance et l'amour des œuvres anciennes, en France, il s'en faut de beaucoup que nous soyons encore arrivés à avoir une vue exacte, même sommaire, de notre passé musical le plus proche, de nos classiques du XVII^e et du XVIII^e siècles, et à les juger avec équité (2). »

Découvrir du nouveau puisé dans le passé, voilà donc le premier remède urgent contre les dangers de l'habitude ou de la satiété qui n'épargnent point l'idéale musique ; en renouvelant l'interprétation des chefs-d'œuvre les plus entendus, les virtuoses nous apportent, bon gré mal gré, le second.

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

Petite histoire de COSI FAN TUTTE

OPÉRA DE MOZART

Un de nos confrères d'outre-Rhin signalait récemment l'essai projeté, en Allemagne, d'une nouvelle traduction de l'opéra italien de Mozart, *Così fan tutte*, ossia *la Scuola degli amanti* (Elles font toutes ainsi, ou l'École des Amants). Je dis : « nouvelle traduction », parce que, sauf erreur ou omission, ce sera bien au moins la huitième. Je vais essayer de retracer, très sommairement, l'histoire scénique de ce délicieux chef-d'œuvre qui, par la faute d'un livret détestable et d'une inconvenance notoire, n'a presque jamais obtenu le succès qu'il méritait pourtant à l'égal de ses deux aînés, *les Noces de Figaro* et *Don Juan*.

Il y avait deux ans justement que *Don Juan* avait remporté le triomphe que l'on sait, lorsque l'empereur Joseph II commanda à Mozart un nouvel ouvrage pour l'Opéra Impérial de Vienne, et ce fut d'Aponte qui fut chargé, pour la troisième fois, de lui fournir un livret. Par malheur, il fut moins bien inspiré que pour les précédents, ce qui n'empêcha pas Mozart d'écrire sur ce canevas plat et grossier une partition exquise et digne en tout point de son génie, bien qu'écrite en quelques semaines à peine. *Così fan tutte* parut à la scène le 26 janvier 1790, joué par le ténor Calvesi, le fameux bouffe Benucci, la basse Bussani, et M^{mes} Ferraresi del Bene, Louise Villeneuve et Bussani. L'ouvrage fut bien accueilli, et de cet accueil le compositeur aurait pu espérer de la part de l'Empereur une amélioration dans sa position si précaire. Par malheur, Joseph II mourut trois semaines après, le 20 février, si bien que le pauvre Mozart vit à la fois ses espérances déçues et la carrière de son

(1) Concerts Hasselmans et Sechiari, 1908-1909, à la salle Gaveau.

(2) M. Romain Rolland, programme de la Société Haendel, janvier 1909.

(1) M. Gabriel Fauré, préface des *Œuvres de Bach* transcrites pour piano par MM. Philipp et Mugellini.

(2) M. Romain Rolland, *loc. cit.*