

MOZART EN FRANCE

A. M. Georges de Saint-Foix.

Est-ce un goût, une mode, ou une nécessité artistique ? Un peu de l'un et de l'autre, sans doute. Toujours est-il que l'apparition de plus en plus fréquente du nom de Mozart au concert et au théâtre, la curiosité que provoque sa personnalité, — au point qu'en trois ans elle a été portée par deux fois au théâtre, d'abord par M. René Fauchois en 1923, puis, tout récemment, par M. Sacha Guitry, — sont observées avec intérêt par les musiciens. Et cela semble indiquer une évolution du goût musical, qu'on pouvait prévoir, certes, mais qu'on n'aurait pas pensé devoir revêtir soudain une telle ampleur. Ce culte d'un des plus grands génies de la musique, — du plus grand peut-être, — sera-t-il durable ? Aura-t-il une influence sur nos jeunes musiciens qui, se détournant de Beethoven, abhorrent Wagner et révèrent Gounod et Mendelssohn ? Qui vivra verra.

Dans les pages qui suivent, nous nous sommes proposé de parcourir les étapes par lesquelles a passé, en notre pays, au cours de plus d'un siècle, l'œuvre de Mozart, tantôt exalté, tantôt oublié ; l'œuvre dramatique surtout, qui a presque toujours fait négliger son œuvre purement musical, prodigieux par sa variété, non moins que par sa beauté et sa grandeur.

Per. 80

1844



§

Cette histoire du Mozartisme en France commence presque avec la vie de l'enfant prodige. Ses trois séjours à Paris sont bien connus, et il nous suffira d'en rappeler les principaux événements ; les deux premiers (en 1763-64 et 1766) se placent au milieu et à la fin de cette grande tournée que Léopold Mozart entreprit avec sa famille, et qui conduisit triomphalement ses deux jeunes enfants, Wolfgang et Nannerl, jusqu'à Londres et la Haye, — au milieu de maints incidents dont les moins pénibles, à notre sens, ne sont point les nombreuses, presque incessantes, maladies dont seront accablés le pauvre petit bambin de sept ans et sa sœur aînée, sur les routes de la vieille Europe.

Au point de vue artistique, les deux arrêts du petit Wolfgang à Paris furent de grande importance pour son développement. Les Mozart arrivaient en France au moment où, la guerre musicale franco-italienne déjà apaisée, l'Opéra-Comique gagnait chaque jour du terrain et commençait, avec Philidor, Monsigny, Duni et autres, à inquiéter sérieusement les directeurs de l'Académie royale de musique, bientôt centenaire, et qui vivotait, en attendant la venue du chevalier Gluck.

Les deux premières œuvres publiées par Mozart le furent à Paris, l'hiver de 1763-64, la même année, — soulignons le fait, — qu'était gravée, à Paris, la première Symphonie de Haydn, ainsi que l'*Orfeo* de Gluck. Ainsi, pour leurs débuts dans l'édition, les noms de Mozart, de Haydn et de Gluck se rencontrent en même temps et pour la première fois sous le burin de graveurs parisiens. Et cela indique mieux que de longues dissertations quelle importance les musiciens étrangers attachaient à Paris. Gluck avait alors cinquante ans, Haydn, qui n'était pas encore le « papa Haydn », dépassait de peu la trentaine, et le petit Wolfgang accomplissait sa huitième année : ses Sonatines, écrites

pour clavecin et violon *ad libitum*, forment deux recueils, le premier, dédié à Madame Victoire de France, seconde fille de Louis XV, l'autre à une dame d'honneur de la Dauphine, la comtesse de Tessé, femme qui avait de l'esprit, mais souffrait de la manie de le prouver à tout le monde ; son salon, disent les Goncourt, lui ressemblait ; il était froid comme une glacière...

Vers le même temps, Wolfgang (que son père rajeunissait d'un an) parut avec sa sœur à la cour, ce qui leur rapporta une somme de 1.200 livres, et, en outre, une tabatière en or destinée au jeune prodige. Le littérateur-portraitiste Carmontelle, qui nous a laissé toute une galerie de contemporains (conservée aujourd'hui à Chantilly), faisait graver cependant le portrait bien connu de la famille Mozart : le père jouant du violon, debout derrière ses enfants touchant du clavecin à quatre mains (c'était alors une nouveauté), tandis que, dans un cadre ovale, la mère, en effigie, regarde cette scène de famille. La gravure de Carmontelle se vendait 24 sols.

Les Mozart partirent ensuite pour Londres. Fêté à la ville et à la cour, plus, semble-t-il, qu'à Paris et à Versailles, Wolfgang dédia à la reine Charlotte un nouveau recueil de six Sonates, toujours avec violon, ou flûte, *ad libitum*. Revenant en France par les Pays-Bas, la famille se retrouvait à Paris, de mai à juillet 1765, logée cette fois chez Grimm, à la chaussée d'Antin. La vie de concerts et de travail recommença pour les enfants, jusqu'au moment où, l'été dispersant la société aristocratique, il n'y eut plus rien à gagner. Léopold, ayant décidé de retourner par la Suisse, se dirigea sur Dijon, où vivait le célèbre président de Brosses, grand amateur de musique. Le prince de Conti y retint les Mozart pendant une quinzaine. A Lyon ensuite, vers le 15 août, Wolfgang parut à un concert de l'Académie, exécutant « plusieurs pièces de clavecin seul », puis gagna Genève, non sans essayer de rendre visite, en passant, au patriarche de Ferney, pour lequel Léopold s'était

muni de lettres de recommandations de M^{me} d'Épinay et de Damilaville. Mais,

votre petit Mazart (*sic*), écrit Voltaire à la première, le 26 septembre 1766, a pris, je crois, assez mal son temps pour apporter l'harmonie dans le temple de la Discorde. Vous savez que je demeure à deux lieues de Genève (la république était alors en révolution) : je ne sors jamais ; j'étais très malade quand ce phénomène a brillé sur le noir horizon de Genève. Enfin, il est parti, à mon très grand regret, sans que je l'aie vu. Je me suis dépiqué en me faisant jouer sur mon petit théâtre de Ferney des opéras-comiques pour ma convalescence ; toute la troupe de Genève, au nombre cinquante, a bien voulu me faire ce plaisir.

Et le 7 novembre, s'adressant à Damilaville, Voltaire ajoute :

Comment vouliez-vous que je visse votre jeune joueur de clavier ? M^{me} Denis était malade ; il y a plus de six semaines que je suis au lit. Ah ! nous sommes loin des fêtes !

Les auteurs de l'admirable ouvrage français sur Mozart jeune, T. de Wyzeva et M. de Saint-Foix, ont suivi pas à pas notre jeune héros au cours de ce voyage, et cherché à déterminer les hommes et les œuvres qui purent agir sur son esprit si précocement développé et s'ouvrant à toutes les influences extérieures.

Mozart, comme Molière, prenait son bien où il le trouvait, et l'étude, nouvelle à tant de points de vue, de ses biographes français, montre quelles influences il reçut, à Paris et à Londres aussi bien qu'en Allemagne, et comment il s'assimila les procédés, nouveaux pour lui, qu'il pouvait observer chez ses aînés.

A Paris, il connut, entre autres, Schobert, Eckardt et Hochbrucker, musiciens allemands ou alsaciens, M^{me} de Saint-Aubin la chanteuse, M^{lle} Fel, Jélyotte, de l'Opéra, etc. Au théâtre, Rameau lui fit probablement moins d'impression que les compositeurs d'opéras-comiques, Philidor, Duni, Monsigny ; et il entendit *les Amours de Bastien et*

Bastienne, de M^{me} Favart et Harny (1), dont le livret lui inspirera trois ans plus tard, à Vienne, une aimable partition.

§

Le dernier voyage de Mozart à Paris eut lieu dans des conditions tout autres. C'était en 1778, l'année de la mort de Voltaire. Marie-Antoinette était reine de France depuis quatre ans et ne se rappelait plus, apparemment, le petit musicien avec lequel elle avait joué jadis à Vienne. Elle protégeait ouvertement le chevalier Gluck, qu'elle avait fait venir à Paris.

Wolfgang avait vingt-deux ans. Parti de Salzbourg, seul avec sa mère, le 23 septembre 1777, il avait traversé l'Allemagne du Sud, cherchant à se fixer soit à Munich, soit à Mannheim, la ville la plus musicale de l'Allemagne, — car il voulait à tout prix fuir son pays natal. Mais ni la cour de Munich, ni celle de Mannheim, — qui allaient bientôt n'en faire qu'une, n'avaient rien à lui offrir. En revanche, il apprit beaucoup à Mannheim, et il en partit fort épris de la jeune chanteuse Aloysia Weber, appartenant à une de ces familles de musiciens qui faisaient de Mannheim une véritable « ville sonnante ».

Arrivés à Paris le 23 mars 1778, six mois après leur départ de Salzbourg, Mozart et sa mère s'en furent tout de suite rendre visite à Grimm, à M. de Grimm, qui logeait toujours chez M^{me} d'Épinay, à la chaussée d'Antin. Mais M. de Grimm, depuis douze ans, était devenu, de simple homme de lettres correspondant de têtes couronnées, le représentant de l'une d'elles ; c'était maintenant un diplomate, et Mozart, lui, qui ne représentait pas grand'chose en 1778, — ses succès en Italie n'avaient pas eu d'écho en France, — n'était plus l'enfant prodige de jadis ! Mozart, à vingt-deux ans, était un brave jeune homme d'Allemand, gauche, inexpérimenté, un peu bête, dirions-

(1) Parodie du *Devin de village*, de J.-J. Rousseau.

nous familièrement, peu au courant des choses de la vie, et moins encore des affaires, — pauvre et amoureux, par surcroît, — qui venait, comme tant d'autres, chercher fortune à Paris, sans trop savoir comment s'y prendre. Aussi son père, resté au pays, l'accablait-il de conseils tous plus positifs, plus sensés évidemment les uns que les autres, mais dont le malheureux Wolfgang finissait par être impatienté. Quant à sa bonne femme de mère, elle était bien incapable de l'aider. Elle végétait à l'aubergé des *Quatre fils Aymon*, rue du Gros-Chenêt (rue du Sentier aujourd'hui), où le hasard les avait fait se loger. Et le 3 juillet 1778, au fort des chaleurs étouffantes d'un été torride, elle s'éteignait, veillée par son fils éploré.

Seul, désorienté, Mozart se réfugia chez Grimm, qui fit tout son possible pour se débarrasser au plus tôt de ce jeune compatriote incapable de nager dans les eaux parisiennes ; le 26 septembre, lui payant son voyage jusqu'à Strasbourg, il le mettait non pas même dans la diligence, mais dans une vulgaire voiture qui prit dix jours pour l'amener aux bords du Rhin.

Essayant de résister aux appels réitérés de son père, pressentant que tout n'était peut-être pas perdu pour lui, Mozart, laissé à sa fantaisie, fût sans doute resté à Paris — au prix de quelles misères, ses dernières années, à Vienne, peuvent nous le faire deviner. Mais enfin, ici ou là, il était prêt à les affronter, tant il avait le dégoût de Salzbourg ; et puis, n'avait-il pas alors l'aiguillon de l'amour ? Et les projets d'avenir les plus fantasques, pour lui, pour son Aloysia, et pour toute la famille Weber, germaient en son esprit généreux.

Toujours est-il que le catalogue des œuvres écrites en 1778 est des plus courts : d'abord six Sonates pour piano et violon qui parurent après son départ, un ballet, *les Petits Riens*, qui fut joué à l'Opéra, sous le seul nom du chorégraphe Noverre, et provoqua ces petits vers à l'adresse de Devismes, alors directeur de l'Académie royale de musique :

Avec son opéra bouffon,
 L'ami Davismes se morfond :
 Si c'est ainsi qu'il se propose
 D'amuser les Parisiens,
 Mieux vaudroit rester pante chose
 Que de donner si peu de chose
 Accompagné de *Petits Biens* (2).

Une Symphonie et une Overture (une seconde symphonie en réalité), jouées au Concert spirituel des Tuileries, le 18 juin et le 18 septembre, s'ajoutent à cette partition. Les concessions qu'avait faites Mozart au goût parisien, dans la seconde surtout, lui avaient mérité d'ailleurs un accueil favorable de la part des habitués du Concert. En tout, une vingtaine d'œuvres datent de ce dernier séjour à Paris.

Après s'être arrêté à Nancy et à Strasbourg, Wolfgang, contrevenant aux ordres de son père, se dirigea sur Mannheim, où il pensait revoir les Weber et son Aloysia. Mais la cour s'était transportée à Munich, et ce fut là qu'il les retrouva. Laissons-le à la poursuite de l'oubliée et coquette Aloysia, qui ne l'aimait pas, et rappelons seulement qu'au lieu d'en faire sa femme, il dut se contenter, quatre ans plus tard, de l'avoir pour belle-sœur.

§

Quelle a été la destinée des œuvres de Mozart à Paris? Jusqu'à l'époque de l'Empire, on peut dire que l'œuvre de Mozart y fut à peu près lettre morte. Glück et Haydn accaparaient seuls alors, l'un le théâtre, l'autre le concert, avec leurs émules français ou étrangers. Des œuvres parisiennes de Mozart, qui se souciait alors? Le Concert spirituel avait joué six fois sa Symphonie parisienne, jusqu'en 1789, et c'était tout... Le théâtre l'ignorait tant qu'il vécut. Cependant, si nous en croyons Castil-Blazé, un quatuor, un trio (*Mandina amabile*), étaient chantés, le 5 juin 1789, dans *la Villanella rapita* de Bianchi et J.-G. Ferrani, au

(2) Buchaumont: *Mémoires secrets*, 15 juin 1778, tome XII, p. 18.

Théâtre Feydeau, sous la direction de Viotti. Au même théâtre, deux ans plus tard (le 10 octobre 1791), Cherubini avait aussi, dit-on, introduit quelques fragments de *Don Giovanni* dans *Il convitato di pietra* de Gazzaniga. Mais ce n'est qu'au fort de la Révolution que Francœur, — n'ayant peut-être pas oublié le jeune musicien allemand qui avait fait jouer *les Petits Riens* en 1778, — fit annoncer, pour le mercredi 20 mars, la première représentation du *Mariage de Figaro*, « opéra en cinq actes du citoyen Mozart, en attendant *le Siège de Thionville* ». Les paroles étaient de Notaris (3). Il semblerait que *le Mariage de Figaro*, tiré de la comédie de Beaumarchais qui avait causé tant d'émotion, de scandale, dix ans auparavant, et dont la représentation avait été interdite à Vienne, sous sa forme purement littéraire, il semblait que *le Mariage de Figaro* dût rapporter alors un grand succès et que le public de 1790 dût prendre un plaisir extrême à voir bafouer en musique le comte Almaviva. Il n'en fut rien. Notaris avait intercalé le texte parlé tout entier de Beaumarchais dans son livret, l'effet fut déplorable. L'ouvrage parut interminable et tomba au bout de cinq représentations, dont les recettes avaient varié de 5.035 liv. 13 s. à 448 l. 8 s.

Les principaux interprètes étaient : Adrien, Lays, Chardin, Renaldy, et les citoyennes Ponteuil, Gavaudan, Henri, etc. Le *Figaro* de Notaris parut longtemps plus tard, le 11 avril 1811, modifié probablement, sur la scène de la Monnaie de Bruxelles.

Ce sont les Italiens qui ont fait connaître la véritable partition de Mozart. A partir du 23 décembre 1807 (avec Bianchi, Barilli, Tarulli, Zardi, M^{mes} Barilli, Crespi-Bianchi, etc.) et, jusqu'en 1861, ils en donnèrent 214 représentations au total.

En français, Castil-Blaze fit représenter, à Nîmes, le 31 décembre 1818, *les Noces de Figaro*, version reprise

(3) Né à Gannat (Allier), le 11 sept. 1747, mort à Paris, le 15 décembre 1795.

le 28 juin 1826 à l'Odéon, avec dialogue parlé. Puis vinrent Barbier et Carré qui rétablirent les récitatifs, pour les représentations du Théâtre-lyrique de Carvalho (8 mai 1858). Avec Balanqué, Meillet, M^{mes} Vandenneuvel-Duprez, — puis Marie Sasse pour ses débuts, — Ugalde et Carvalho (Chérubin), *les Noces* eurent un succès énorme, qui se traduisit par 165 représentations jusqu'en 1865. La même version fut reprise à l'Opéra-Comique de 1872 à 1892, avec 153 représentations. Revue par Paul Ferrier, mais sans les récitatifs, elle a reparu à la salle Favart le 1^{er} mars 1919, avec M^{mes} Ritter-Ciampi, Vallandri, Favart, MM. Parmentier, Vieuille, etc. Plus de cent représentations en ont été données depuis lors ; soit, en tout, près de 600 à Paris.

Après *les Noces*, *l'Enlèvement du sérail* parut en 1798, le 26 septembre, au Lycée des Arts, établissement situé à demi en sous-sol dans le jardin de l'ex-Palais-Royal (alors Palais-Egalité). La traduction était de Moline, l'auteur de l'adaptation de *l'Orfeo* de Gluck. Trois ans après, le 16 novembre 1801, une troupe allemande vint donner *l'Enlèvement* au petit théâtre de la Cité qui, pour la circonstance, prit, quelques semaines, le nom de Mozart. Parmi ses interprètes, on remarqua « l'étoile de la troupe de Stuttgart », Aloysia Weber, devenue M^{me} Lang — elle vivait d'ailleurs séparée de son mari. Elle jouait le rôle de Constance, inspiré, comme on sait, par sa sœur, Constance Weber, à la veille de se marier avec Mozart.

L'affluence très grande, parmi laquelle figuraient des ambassadeurs étrangers, dit Henri Lecomte, fit au chef-d'œuvre et à ses interprètes un succès qui ne se renouvela que trois soirs (4).

§

Le troisième ouvrage de Mozart connu à Paris fut *la Flûte enchantée*, mais arrangée, mise en style Empire, sous le titre *les Mystères d'Isis*, par Morel de Chédeville, cou-

(4) H. Lecomte, *Théâtre de la Cité*, p. 238. Une autre représentation, en allemand, eut lieu à la salle Favart, en 1830.

pable de bien d'autres pastiches avec l'acomplîcité des musiciens Lachnith et Kalkbrenner. Lachnith avait cousu à ce pastiche des fragments de *Titus*, l'air de Dona Anna ou tragédie, de *Don Juan*, etc. ; et cette lamentable parodie, — qui, il faut le reconnaître, se rapproche plus, par endroits, du livret original de Schikaneder que la version de Nutter et Beaumont, — se maintint à l'Opéra, du 28 août 1801 au 2 mai 1827, avec 13¼ représentations.

En 1829, une troupe d'Aix-la-Chapelle, dirigée par Roedel, vint en donner deux représentations, en allemand, au Théâtre Italien (21 mai), avec Haitzingen, Mmes Greis et Fischer. Puis, jusqu'en 1865, *La Flûte* disparut de la scène — les Italiens ne la jouèrent jamais. Les concerts seuls en faisaient entendre, soit l'ouverture, soit des fragments parfois importants ; ce qui faisait dire à Berlioz, après le concert de la Société du Conservatoire, du 7 février 1836 :

La Flûte enchantée est celui de tous les ouvrages de Mozart dont les morceaux détachés sont les plus répandus et la partition complète la moins appréciée en France. (*Journal des Débats*, 1^{er} mai.)

L'adaptation donnée au Théâtre Lyrique par Nutter et Beaumont, malgré ses inventions vaudevillesques et ses contre-sens musicaux, avait du moins le mérite de conserver à peu près intacte la partition. Créée par Mmes Carvalho, Nilsson, Ugalde, MM. Troy, Michot, Depassio, etc., le 23 février 1865, elle ne fut pas jouée moins de 172 fois jusqu'en 1868. Reprise à l'Opéra-Comique en 1888, 120 autres représentations la popularisèrent jusqu'en décembre 1892. Elle fut reprise pour la dernière fois à la Gaîté-Lyrique en 1912 et 1913. En 1909 (le 31 mai), l'Opéra-Comique, sous la direction de M. Albert Carré, avait adopté un nouvel arrangement de Bisson et Ferrer, qui eut 39 représentations en deux ans. Ce n'est qu'en 1913, le 21 décembre, que *la Flûte enchantée*, dans une version conforme au texte original (par M. Jules Kienlin et moi-même), parut pour la première fois sur une scène de langue française, au théâtre

de la Monnaie de Bruxelles. Dix ans plus tard, M. Rouché a fait entrer cette traduction au répertoire de l'Opéra de Paris (22 décembre 1922). Sous ses différentes formes, *la Flûte enchantée* a obtenu plus de 530 représentations à Paris.

§

Ensuite, ce fut, l'hiver de 1804-1805, l'exécution du *Requiem*, chanté par le Conservatoire, d'abord à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, puis au Conservatoire même (20 décembre, 26 avril). A l'église, rapporte une note de police, du 30 frimaire an XIII - 21 décembre 1804, « le concours d'auditeurs n'a point été, à beaucoup près, aussi considérable qu'on s'y attendait. A peine la nef était-elle remplie. L'ordre et la décence n'ont point été troublés. » (Aulard, *Paris sous l'Empire*, I, p. 474.)

Depuis l'échec du *Mariage de Figaro* à l'Opéra, le *Requiem* était le premier ouvrage de Mozart exécuté en entier à Paris. La *Correspondance des Amateurs*, du citoyen Cocatrix, en entretint copieusement ses lecteurs, pendant plusieurs semaines, après avoir tout au long, sous la plume de Cremer, rapporté les *Anecdotes sur Mozart* de Rochlitz. Elle annonçait aussi, vers le même temps (18 fructidor an XII - 5 septembre 1804), un *Don Juan* arrangé pour piano-forte par A.-E. Mulle.

Après l'exécution du *Requiem*, le même journal écrivait :

Mozart, qui sut allier dans ses partitions le génie de Gluck à la fécondité et à la science profonde d'Haydn, avait fait depuis longtemps l'admiration de l'Italie et de l'Allemagne, lorsqu'en France on soupçonnait à peine son existence. Plusieurs années après sa mort, on ne connaissait à Paris que quelques-unes de ses compositions instrumentales ; elles y passaient même pour inexécutables ou peu mélodiques... Ses autres productions, ses chefs-d'œuvre en tout genre y seraient peut-être encore étrangers, si les rapports de quelques artistes distingués, qui avaient voyagé dans le nord, n'eussent fait naître le désir violent de les connaître,

si les Compositeurs français et quelques-uns de ses meilleurs professeurs n'eussent pris à tâche de satisfaire ce désir...

Nous devons néanmoins à la vérité de rappeler que notre grand Opéra essaya, il y a environ une dizaine d'années, de représenter *le Mariage de Figaro* ; mais l'orchestre et les chanteurs se réunirent pour le maltraiter, et parvinrent à faire disparaître totalement cette grâce aimable, cette originalité, cette verve et cet accent dramatique, qui caractérisent particulièrement les compositions de son auteur... A peine se rappelle-t-on aujourd'hui cette tentative et son peu de réussite... Jusqu'à présent donc, aucun ouvrage complet de ce compositeur, et tel qu'il l'avait produit, n'avait été exécuté.

Le rédacteur de la *Correspondance* excusait d'ailleurs en passant l'arrangement de la *Flûte enchantée* et terminait en louant le Conservatoire et Cherubini, son directeur, d'avoir pris l'initiative de faire connaître le *Requiem* à Paris. Le même établissement, par l'organe de la Société des Concerts, a donné fréquemment, soit en entier, soit par fragments, le dernier ouvrage de Mozart, que la légende a entouré d'une sombre auréole. On l'entendit aux Invalides, le 15 décembre 1840, lors du transfert des cendres de Napoléon, ainsi qu'aux funérailles de Chopin, neuf ans plus tard, à la Madeleine.

§

Don Juan, dont on connaissait peut-être quelques morceaux, introduits par Cherubini dans *Il Convitato di pietra* de Gazzaniga (Théâtre Feydeau, 10 octobre 1791) ou exécutés dans des concerts (5), *Don Juan*, devenu drame lyrique, dans une première version due au général de brigade et dramaturge Thüring et au sous-bibliothécaire de la ville de Versailles, Baillet, pour les paroles, à Kalkbrenner pour la musique, avait été l'objet d'une singulière mise en scène. Trois tableaux transportaient l'action à Naples, au pied du Vésuve, puis « dans un salon magnifique, dans une au-

(5) Le Théâtre Italien l'annonça plusieurs fois en décembre 1801, mais ne le joua point à cette époque.

berge ». Les ballets étaient réglés par Gardel. Des tremblements de terre ayant eu lieu récemment en Italie, le Vésuve du second acte parut être d'une actualité qui fut critiquée par le rédacteur du *Moniteur*, entre autres, et par celui du rapport de police du premier jour complémentaire an XIII (18 septembre 1805), qui s'exprime ainsi :

La première représentation de *Don Juan*, donnée hier à l'Académie impériale de musique, a été vue avec plaisir, quoique le thème ne vaille pas mieux que ceux des opéras bouffas. Mais les décorations et l'effet de théâtre qui termine le second acte ont donné lieu à quelques réflexions. Cette décoration représente le Vésuve vomissant des flammes ; la lave coule, et le tremblement de terre fait crouler plusieurs édifices. Malgré l'admiration que provoquait le coup de théâtre, des personnes ne balançaient pas à le considérer comme un *à-propos cruel*, fait pour retracer de grands malheurs dans un temps même où les journaux sont encore remplis de détails si effrayants des ravages causés en Italie par le tremblement de terre et de l'énumération des victimes de ce fléau. (Aulard, *Paris sous l'Empire*, II, 188.)

Suard, qui consacrait à Mozart presque une page entière de l'officiel *Moniteur*, était de l'avis de son confrère anonyme de la police ; il constatait que les ballets étaient charmants, que les décors étaient magnifiques. Le public de l'an XIV et dernier du calendrier républicain fut très probablement de cet avis : il considéra surtout *Don Juan* comme une pièce à spectacle, une sorte de diablerie avant *Robert le Diable*, et 28 représentations les satisfirent. Immédiatement après Paris, le 1^{er} avril 1805, le théâtre de la Monnaie de Bruxelles avait adopté le *Don Juan* parisien.

Il est toujours amusant et instructif de feuilleter la critique contemporaine d'un chef-d'œuvre de la littérature ou de l'art. Comme nous devons nous borner, nous choisirons, après le *Moniteur*, deux des grands journaux du temps (ils n'étaient pas nombreux d'ailleurs, sous le premier Empire). Pour le rédacteur du *Journal de Paris*,

Mozart n'a point un caractère particulier de composition ; il

unit à la mélodie enchanteresse des Italiens toute la fougue d'harmonie qui distingue l'école allemande, c'est le Protée de la musique.

Ce sont là des banalités qui n'engagent à rien. Et Geoffroy ne fait guère que les développer dans les *Débats*, lorsqu'il proclame d'un ton doctoral :

L'on s'aperçoit toujours qu'il (Mozart) n'a travaillé que pour les Allemands... Son véritable défaut consiste dans cette extrême profusion qui produit la satiété. Mozart a jeté sans choix et sans mesure des beautés qu'il fallait placer à propos... Il y a trop de musique dans *Don Juan* : les morceaux d'ensemble sont tellement multipliés, ils sont si pleins et si forts que les auditeurs se trouvent, pour ainsi dire, écrasés sous le poids de l'harmonie... Les morceaux pathétiques, les grands traits d'harmonie, ont été en général peu sentis. Est-ce un tort du public, ou bien faut-il s'en prendre au compositeur lui-même, si la partie de cette musique qui doit être le plus admirable a été le moins admirée ?

Un rédacteur occasionnel du *Journal de Paris* semblait répondre à cette question, quelques jours après que la critique de ce journal avait assez malmené le *Don Juan* :

Comment, demandait-il, peut-il se faire que cet ouvrage, si justement célèbre, n'ait obtenu, à Paris, qu'un succès incomplet ? Nous ne voyons de coupables, en cette affaire, que les antiques habitués du parterre de l'Opéra, ces inamovibles spectateurs qui, de père en fils, composent ce qu'ils appellent *le public*. Mais, sont-ils effectivement si coupables ? Peut-on prétendre que des gens accoutumés à mesurer leurs applaudissements sur les cris et les contorsions de quelques énergumènes, trouvent tout à coup des oreilles pour entendre et goûter une musique dont les charmes inexprimables ne sauraient être savourés, dans toutes leurs délices, que par l'heureux mortel qui a reçu de la nature une portion de ce sentiment exquis dont l'auteur était animé ? A combien peu d'individus est-il donné de sentir la poésie, la peinture ! et de combien moins encore la musique est-elle le partage ! Cette observation, journellement confirmée par l'expérience, acquiert une évidence nouvelle si elle s'applique à la musique de l'homme extraordinaire auquel nous devons *Don Juan*.

Le caractère dramatique, le caractère de grand opéra qu'on cherche toujours à lui imprimer, me fut pas étranger à cette fortune extraordinaire de *Don Juan*.

De tous les opéras de Mozart (*le plus vaste génie musical*), écrivait le baron de Trémont vers 1840, il ne reste aujourd'hui que *Don Giovanni*; les autres ont vieilli, non que les mélodies n'en soient toujours belles, mais la mise en œuvre en est surannée. Au contraire, ses Quatuors et Quintetti ont conservé toute leur jeunesse et leur fraîcheur, n'étant point soumis à de capricieuses variations. Ils sont comme les statues grecques dont les draperies restent invariablement belles, tandis que le costume que nous portons, il y a quelques années seulement, est presque ridicule... (6).

Les Italiens furent plus heureux avec *Don Giovanni*. Ayant donné la première le 12 octobre 1811, ils le jouaient 46 fois en deux ans, 19 fois en 1820-21, 37 fois de 1823 à 1826, etc., au total 262 fois jusqu'en 1878. Castil-Blaze cependant avait donné à l'Odéon, le 24 décembre 1827, un *Don Juan* de sa façon, « en quatre actes d'après Molière et le drame allemand ». Puis, le 10 mars 1834, aidé de son fils et d'Eugène Deschamps, il en faisait jouer, par Nourrit, la Falcon, etc., une nouvelle version, à l'Opéra, arrangée dans le goût romantique et développée en cinq actes. « On n'entendra cette fois que la note de Mozart », proclamaient les nouveaux arrangeurs. Cela voulait dire, en bon français, qu'ayant dû inventer un ballet indispensable au grand Opéra, — ballet qui interrompt le premier final, — ils avaient emprunté « sans exception, disent-ils, aux différents chefs-d'œuvre du grand maître, à ses symphonies, à ses messes, à *la Flûte enchantée*, à *la Clémence de Titus*, etc. ». Ce *pasticcio*, qui n'avait guère à envier à ceux de Morel et de ses associés, amèrement critiqués jadis par Castil-Blaze, se terminait... par une scène fantastique, tout à fait dans l'esthétique du grand opéra meyerbeerien : le *Dies iræ* du *Requiem* y accompagnait des défilés de fan-

(6) Notice inédite sur Bériot.

tômes, des chœurs de damnés, etc. ! C'est bien la chose la plus comique que l'on puisse imaginer, comique à force d'horreur ! Berlioz ne pouvait qu'en être ravi ; aussi trouvait-il dans cette représentation « la manifestation d'un progrès sensible dans notre éducation musicale ». (Feuilleton du *Journal des Débats*, 14 novembre 1835.)

Cette version se maintint jusqu'en 1844 ; à la reprise de 1866, elle fut modifiée dans un sens plus raisonnable, plus conforme à l'« école du bon sens », qui régnait alors, en même temps qu'Offenbach et Napoléon III. Blaze de Bury supprima la fantasmagorie romantique de 1835 ; mais, comme il fallait à toute force un ballet — Wagner l'avait bien vu, avec son *Tannhäuser* ! — on chargea Auber d'en réunir les éléments en demandant à Mozart des fragments symphoniques et la *Marche turque* orchestrée. Le « ballet de *Don Juan* » a toujours passé auprès des amateurs pour être de Mozart, — de même que celui qu'on ajoute aux *Noces de Figaro*, — et il est arrivé à plusieurs reprises qu'on le jouât seul : c'est ainsi qu'il a survécu à *Don Juan* lui-même, abandonné par l'Opéra en 1904, après 333 représentations en un siècle.

1866, « l'année des trois *Don Juan* », vit la partition de Mozart exécutée à l'Opéra en même temps qu'aux Italiens et au Théâtre-lyrique. Le 8 mai, une version nouvelle de Trianon et du compositeur Eugène Gautier, parut sur cette dernière scène et y fournit 71 représentations jusqu'en 1869. L'Opéra-Comique, qui avait jadis laissé les trois autres théâtres se partager *Don Juan*, s'avisa enfin, en 1896, de le faire entrer à son répertoire : le 17 novembre, il adopta la version Durdilly, dont il donna 86 représentations jusqu'en 1905. Puis le 9 décembre 1912, il le reprit, mais dans la traduction de Ferrier (25 fois) ; il en a donné encore 15 représentations depuis le 15 janvier 1922. Le théâtre de la Monnaie de Bruxelles, après avoir connu la version Castil-Blaze en 1867, a également adopté la version Durdilly, depuis la saison 1900-1901.

Sous ses différentes formes, *Don Juan* fut le plus grand succès de Mozart à Paris, avec plus de 800 représentations sur ses quatre scènes lyriques.

§

A l'orchestre, Mozart apparaît, à notre connaissance, avec le siècle nouveau. Le 8 octobre 1801, la Grassini ayant donné, à l'Opéra (alors Théâtre des Arts), un concert avec le corniste Duvernoy et le violoniste Rode, le *Journal des Débats*, par la plume de son rédacteur Geoffroy, qui parlait musique en littérateur, remarque qu'on a

commencé non par une symphonie de Haydn, qui dans nos concerts était depuis longtemps un début officiel, mais par une ouverture de Mozart. Mozart est pour nous une nouvelle connaissance (ajoute Geoffroy, dont nous retenons l'aveu); il est à la mode. Cette ouverture (peut-être était-ce celle de *Don Juan*?) est imposante par un fracas d'harmonie, piquante par des effets et des contrastes bien ménagés, mais, en général, plus singulière qu'agréable; elle a le mérite d'être courte... (*Journal des Débats*, octobre 1801).

Les Symphonies, cependant, font leur apparition aux exercices des élèves du Conservatoire : celle en *sol mineur* (K. 540), le 26 avril 1807, celle en *mi bémol*, le 12 mars 1808. Dès sa première année, 1828, la Société des concerts les inscrit toutes deux à ses programmes et les y a conservées jusqu'à nos jours. Ce sont, avec celle en *ut*, dite *Jupiter*, à peu près les seules Symphonies de Mozart qui soient connues de nos orchestres. Il y a un siècle, on en jouait d'autres, notamment la Symphonie en *ut*, dite de Linz, exécutée aux Concerts spirituels de l'Opéra, en avril 1827, et dont Fétis disait alors :

Quoiqu'elle renferme des beautés dignes de l'auteur de *Don Juan*, le déplorable orchestre du Théâtre-Français en a tellement fatigué les oreilles du public qu'on ne pouvait espérer de produire avec elle aucun effet satisfaisant. Pourquoi ne pas avoir donné l'autre Symphonie en *ut*, si belle, si solennelle et si peu connue, ou celle en *mi bémol*, ou même la délicieuse sympho-

nie en *sol mineur*, que tous les musiciens savent? (*Revue musicale*, avril 1827, Concerts spirituels, p. 260).

Et lorsque, un an plus tard, la Société des Concerts fut fondée par Habeneck au Conservatoire, sa quatrième séance (du 24 avril 1828) fut consacrée entièrement « à la mémoire de Mozart ». Le programme comportait : la Symphonie en *mi bémol* ; un air ; un Concerto de piano, exécuté par Kalkbrenner (Kalkbrenner le fils, et non le « dérangeur » de *Don Juan*) ; une scène suivie d'un chœur et la marche d'*Idoménée* (souvent reprises depuis) ; le dernier morceau d'une symphonie en *ut* (*Jupiter* peut-être ?) ; le *Dies iræ* du *Requiem* et l'ouverture de *la Flûte enchantée*.

§

Un peu après le *Don Juan* de l'Opéra, voici aux Italiens (11 février 1809) *Così fan tutte*, cette œuvre, chef-d'œuvre peut-être, si calomniée, si dédaignée et si charmante, et dont tant de pages sont parmi les meilleures et les plus mozartiennes de Mozart. *Così fan tutte* eut une destinée singulière : sous le prétexte plus ou moins fondé que la donnée, pourtant bien dans l'esprit du XVIII^e siècle, et qui se rencontre d'ailleurs dans notre vieille littérature, est immorale, — comme si *Carmen*, par exemple, était plus morale ! — on a modifié, édulcoré, transformé son livret de toutes façons et en tous pays : en Allemagne, en Italie, en France, en Angleterre. Le fabuliste Le Bailly, voyant le succès de *Così* aux Italiens, en avait projeté un arrangement qui fut accepté par le jury de lecture de l'Opéra ; puis, l'Empire tombé, Le Bailly, reprenant son œuvre, eut une idée de bon courtisan. Il introduisit, dans le vaudeville final, — qui n'est pas dans Mozart, — des couplets à la louange du roi Louis XVIII ! Il n'en fut pas plus heureux pour cela et son arrangement, intitulé *la Gageure indiscreète ou les Amants napolitains* (7), ne vit jamais la scène.

(7) Le 27 avril 1796, à l'Opéra-Comique, Kreutzer avait donné *Imogène ou la Gageure indiscreète*, livret de Dejaure, dont « le sujet choque le goût », dit Clément (*Dictionn. des Opéras*).

Un autre pasticcio, le *Laboureur chinois*, un acte de Morel de Chédeville (le même qui avait « composé » les *Mystères d'Isis, Saül, la Prise de Jéricho*, etc.), « musique de différents auteurs, arrangée par M. Berton », fut donné à l'Opéra le 5 février 1813 et obtint 39 représentations. On y trouve, à côté d'emprunts nombreux à Haydn, à Simon Mayr et à Paisiello, quatre fragments de *Così fan tutte*.

Un demi-siècle plus tard, après les représentations italiennes de 1862, avec Naudin, Bertolini, Zucchini, la Frezzolini, l'Alboni et M^{lle} Battu (représentations dont Tainenous a conservé le souvenir dans les *Notes sur Paris* de Thomas Graindorge), Carvalho, pris d'une noble émulation, demanda un arrangement à deux de ses fournisseurs attitrés, Barbier et Carré, experts à découper Shakespeare et Goethe : les librettistes de *Faust* confectionnèrent, d'après Shakespeare, *Peines d'amour perdues* ; l'ouvrage ne put se soutenir que dix soirées sur l'affiche, à partir du 31 mars 1863, ce qui fit dire qu'il y avait un mot de trop dans le livret, qui eût pu s'intituler simplement : « peine perdue ». Enfin, en 1920, le 20 avril, l'Opéra-Comique, décidé à donner l'œuvre de Mozart sans mutilations, la fit connaître avec succès au public parisien, traduite par MM. Durdilly et J. Chantavoine, avec M^{mes} Ritter-Ciampi, Vallandri, Favart, MM. Vieuille, Cazette et Audouin comme interprètes. La même version a été adoptée à Bruxelles, le 8 février 1923.

§

Des autres ouvrages dramatiques de Mozart, il y a peu à dire : après 17 représentations en 1816 (8), *la Clemenza di Tito* ne parut plus que sur l'estrade des concerts ; on y chante encore parfois l'air de Vitellia ; *Idomeneo*, dont tant de pages font pressentir le grand Mozart, a paru souvent aux exercices du Conservatoire et aux Concerts de la Société depuis 1810. L'Opéra faillit le jouer il y a un siècle exactement, mais lui préféra l'*Alexandre* de Lesueur et le *Macbeth*

(8) La première eut lieu le 20 mai.

de Chélarde (Archives nationales, Jury littéraire de l'Opéra, O³, 1724). De nos jours, M. Louis Laloy en a fait exécuter le troisième acte tout entier, au petit théâtre des Arts, alors dirigé par M. Rouché (décembre 1912).

Le ballet des *Petits Riens*, que Mozart avait donné à l'Opéra en 1778, y a reparu, le 11 mai 1921, sous le titre de *le Rêve de la marquise*, chorégraphie de M. Fokine. Mais l'Opéra-Comique en avait fait une reprise, le 20 avril 1912, à la suite de l'*Orphée* de Gluck. Le Théâtre de la Monnaie a fait de même, en avril 1914, puis en 1918-1920.

Le Directeur de théâtre, que Ludovic Halévy et Léon Battu firent représenter aux Bouffes-Parisiens d'Offenbach sous le titre de *l'Impresario* (20 mai 1856), a été repris de nos jours (2 février 1918) au Théâtre lyrique de Trianon, dans une version nouvelle signée Paul Bérel, qui n'est autre que l'éditeur Paul de Choudens. *L'Oie du Caire*, petit ouvrage inachevé, repris au même théâtre, quatre semaines plus tard, avait paru pour la première fois le 6 juin 1867, aux Fantaisies-Parisiennes de Martinet, mis à la scène par Victor Wilder. *Bastien et Bastienne*, enfin, représenté le 30 mars 1923, par la Petite Scène, dans la version que j'en ai donnée, en reprenant le livret original français de M^{me} Favart et Harny, avait paru auparavant à l'Opéra-Comique le 9 juin 1910 et sur la scène de la Monnaie, le 29 décembre de la même année.

§

En résumé, l'histoire des représentations mozartiennes à Paris peut se diviser en quatre chapitres dont chacun porte le titre d'une de nos grandes scènes lyriques et correspond à peu près à une période historique déterminée.

La première période, période française, est celle des essais, à l'Opéra, avec l'éphémère *Figaro*, le premier *Don Juan*, un peu plus heureux, et *les Mystères d'Isis*, qui résistent un quart de siècle.

La période italienne commence sous le premier Empire pour se terminer avec le second vers 1870, alors que la

salle Ventadour jette son dernier éclat. Tout le théâtre de Mozart, sauf *la Flûte*, paraît à l'Odéon, à Louvois, à Favart, à Ventadour, domiciles successifs des Italiens. Leur exemple incite l'Opéra à monter un second, puis un troisième *Don Juan*.

Carvalho, avec son Théâtre-Lyrique, à partir de 1862, puis l'Opéra-Comique, représentent une seconde période française, troisième stade de cette évolution, le stade populaire, peut-on dire : c'est Carvalho qui contribue, avec les arrangements qu'il demande à Barbier, Carré, Nutter et autres, à faire connaître et aimer, non pas peut-être la musique de Mozart, mais du moins son théâtre. Devenu directeur de la salle Favart, il y transporte *les Noces* et *la Flûte*, derniers restes d'un répertoire qui disparaît tout à fait en 1892. C'est alors une éclipse de Mozart : l'Opéra représente bien de temps en temps le *Don Juan*, repris solennellement pour le centenaire, en 1887, mais public et directeurs ont une tout autre préoccupation. La grande ombre de Wagner, proscrite des scènes lyriques, rôde tout autour avec une insistance inquiétante. Qui pense maintenant à Mozart ? L'Opéra-Comique, cependant, demande à Paul Ferrier une nouvelle version de *Don Juan*, qu'il représente à la salle du Châtelet (théâtre Sarah-Bernhardt actuel). Les concerts dédaignent Mozart et, lorsque Colonne veut commémorer le centenaire de sa mort, il ne lui accorde que la moitié de son programme du 13 décembre 1891, non sans succès d'ailleurs, puisque le public redemande, pour le dimanche suivant, le Concerto à deux pianos, exécuté par Diémer et Pierret. Un peu plus tard, en 1900-1901, Colonne dirige, à ses petits concerts du jeudi, salle du Nouveau-Théâtre, toutes les ouvertures, et Lamoureux, puis Chevillard donnent, plus souvent que leur aîné, des symphonies ou des ouvertures mozartiennes.

Wagner, pensait-on, il y a trente ans, a étouffé Mozart à tout jamais : or, c'est le contraire qui se produit. Le triomphe du wagnérisme, c'est le triomphe de la musique, de « la

grande et belle musique », comme disait Berlioz. Par une force mystérieuse d'attraction, Wagner ramène Gluck sur nos scènes lyriques, puis Mozart. L'Opéra-Comique reprend *Iphigénie, Orphée*, monte, en 1909, une nouvelle version de *la Flûte enchantée*, continue avec *Don Juan, les Noces* et finalement *Così fan tutte* ; tandis que l'Opéra, abandonnant le *Don Juan* de Castil-Blaze, au commencement du siècle, emprunte à la Monnaie de Bruxelles la traduction de *l'Enlèvement au sérail* d'abord (1903) puis celle de *la Flûte enchantée*.

Les concerts, après les théâtres, s'avisent aujourd'hui qu'il y a d'autres symphonies, d'autres concertos que ceux de Beethoven. Et, chaque semaine, solistes, chanteurs ou instrumentistes vont puiser à l'œuvre inépuisable (son catalogue ne comprend-il pas quelque sept cents numéros !) Consécration suprême, le théâtre essaye, par deux fois, de faire revivre Mozart lui-même, après Beethoven !

Toutes ces manifestations, tous ces efforts témoignent d'une renaissance mozartienne, préparée dès longtemps, mais qui va s'accroissant chaque jour depuis quelques années, et non seulement en France, mais dans tous les pays musicaux, en Allemagne comme en Amérique. Aujourd'hui que le besoin d'émotions héroïques semble avoir fait place à une disposition d'esprit moins avide de grandiose et de sublime, Mozart, naguère dédaigné, ignoré, redevient un guide lumineux, un initiateur dans le domaine mystérieux de la musique, de la musique qu'il contient et résume tout entière. Les artistes, qui pèchent si souvent par ignorance ou parti pris en composant leur programme, paraissent être convaincus qu'ils ne dérogent plus en inscrivant le nom de Mozart entre ceux de Bach et de Beethoven. Il y a là comme l'indice d'un esprit nouveau en musique, et qui correspond, dans un sens classique, à ce besoin d'inédit qui agite le public d'aujourd'hui. On pourrait choisir plus mal !

J.-G. PROD'HOMME.