

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 3 (1909-1910)
Heft: 8

Artikel: Les idées musicales d'un bourgeois de 1830
Autor: Brenet, Michel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068838>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Les idées musicales d'un bourgeois de 1830

L'historien qui essaie de se replacer dans l'atmosphère musicale des époques passées ne doit pas faire état seulement des œuvres elles-mêmes et des doctrines esthétiques qu'elles ont engendrées ou suivies. Dans les correspondances privées, dans les cahiers de souvenirs, non destinés d'abord à la publicité, il trouvera l'écho sincère de l'opinion publique, devenue, dans les démocraties modernes, l'arbitre qui décide instinctivement, à la simple majorité, sinon des destinées futures, du moins du sort immédiat des créations artistiques. C'est ainsi qu'après les lettres ou les écrits des poètes et des philosophes, le *Journal intime* de Cuvillier-Fleury mérite d'être consulté, du point de vue musical¹. Son auteur appartient à cette « bourgeoisie » tant raillée par les littérateurs romantiques et tant attaquée par les nouveaux partis politiques, mais qui constitue, depuis la Révolution, le noyau le plus nombreux et le plus « éclairé » de la société française. Précepteur et ami des jeunes princes de la famille d'Orléans, Cuvillier-Fleury vivait dans l'intimité de la cour de Louis-Philippe. C'était un « universitaire ». Du corps auquel il devait sa formation, il avait bien la culture supérieure et les tendances positives ; écrivain disert et élégant, plus enclin aux choses de la politique qu'à celles des arts et de la poésie, il devait plus tard être un journaliste habile, et, après une longue collaboration au *Journal des Débats*, s'asseoir, vêtu du frac à palmes vertes, dans l'un des quarante fauteuils de l'Académie française. L'impartialité de ses jugements musicaux est certaine, car il n'était point un « amateur » pratiquant ; il ne jouait pas du violon, comme Ingres ; et d'autre part il n'analysait pas en philosophe ses sensations artistiques, comme Taine, et il ne professait pas, comme Delacroix, des idées arrêtées sur « les lois éternelles » du beau. Grande était surtout sa prédilection pour le théâtre, dont il se lassa presque totalement avec l'âge², mais vers quoi l'attiraient, à l'époque de la rédaction du « *Journal intime* », tous ses goûts de lettré.

Les passages de ce *Journal* qui concernent la musique embrassent une période de dix ans, de 1828 à 1838, et se rapportent principalement aux représentations des « Bouffes », — le théâtre italien, — et aux concerts du Palais-Royal, puis des Tuileries. Il n'est pas fait une seule fois mention des séances du Conservatoire, où, précisément depuis 1828, Habeneck apprenait aux Parisiens à connaître les symphonies de Beethoven. Cuvillier-Fleury ne compte pas non plus parmi les assistants des premiers concerts de Berlioz. Il fréquentait peu l'Opéra. De *Robert le Diable* et des *Huguenots*, il ne cite pas même les titres. Sa seule remarque à propos de la *Muette de Portici*, c'est que « Nourrit s'est surpassé dans la scène de la folie ; il a bien de la sensibilité pour un

¹ Le *Journal intime* de Cuvillier-Fleury a été publié, avec une introduction de M. Ernest Bertin, à Paris, chez Plon, Nourrit et Cie, en deux volumes in 8, sans date (1900 et 1903). Des lettres inédites de Cuvillier-Fleury à M. Victor Tiby, son gendre, viennent de paraître dans la *Revue hebdomadaire* du 15 mai 1909 et numéros suivants.

² Dans sa lettre à Victor Tiby, du 25 décembre 1860, il écrit : « Je ne vois plus que les défauts des acteurs, l'infériorité des œuvres, les ficelles de la mise en scène, l'indifférence blasée du public ou son mauvais goût, l'ignominie de la claque salariée, et mille autres inconvénients qui sautent aux yeux que la jeunesse n'éblouit pas ».

gros homme ». *Le Serment*, d'Auber, lui paraît un « ennuyeux opéra ». Il est plus loquace et plus sévère à l'égard de *Gustave III ou le bal masqué*, dont il voit en 1833 la première représentation :

« ... Quelle musique et quelles paroles ! Le poème est pourtant dramatique et eût fourni à un compositeur de génie un canevas magnifique ; le génie d'Auber a passé par les trous du canevas et il n'en est rien resté sur le tissu. Quelle mollesse, quelle absence de verve, d'énergie, de pathétique, quel dénuelement, mon Dieu ! Et comment ose-t-on se présenter sur la scène lyrique où Rossini a laissé de tels souvenirs, avec un si léger bagage d'harmonie ? Dans cet opéra, les yeux prennent tout le plaisir que les oreilles n'ont pas. La mise en scène est magnifique, la décoration d'un effet ravissant ; enfin, au dernier acte, il y a un grand bal masqué fort brillant et des processions de masques à n'en plus finir. Le coup de pistolet qui avait la prétention d'être dramatique a fait médiocrement d'effet au milieu de tout cela. Avec une belle et grande musique, un pareil opéra n'aurait pas eu besoin de tant de magnifiques et coûteux accessoires, et je ne sais si tout cet éclat, tout ce placage ne m'aurait pas alors déplu autant qu'il m'a intéressé, en l'absence de tout autre intérêt. Ah ! monsieur Auber, vous êtes de l'Institut ! faites des romances pour ces dames, et laissez à d'autres, s'il s'en trouve, à traduire le drame sur la scène lyrique »¹.

Serait-ce que Cuvillier-Fleury est un dévot du grand art ? Il assiste, un an plus tard, avec les princes ses élèves, à la représentation de *Don Juan*, traduit et arrangé, sur la scène de l'Opéra, et il n'a pas un mot pour Mozart : « Véron (le directeur du théâtre) s'est battu les flancs pour amuser son public, et il a multiplié les effets matériels de mise en scène ; les décorations sont d'une ravissante beauté, mais c'est tout. Il faut avaler vingt fois sa langue avant d'arriver à la scène finale qu'on dit prestigieuse, mais que nous n'avons pu voir, parce que la Reine, sachant qu'on y chante le *Dies iræ* et qu'il y a une procession de diables et de femmes voilées, n'a pas voulu que les princes assistassent à ce spectacle peu fait, sans doute, pour les préparer à leur première communion »². — N'est-il pas frappant de rapprocher de ces lignes celles que treize ans plus tard Eugène Delacroix écrivait pareillement dans un autre *Journal intime* : « *Don Juan*... Quel chef-d'œuvre de romantisme !... Je pensais à la dose d'imagination nécessaire au spectateur pour être digne d'entendre un tel ouvrage. Il me paraissait évident que presque tous les gens qui étaient là écoutaient avec distraction... »³.

Lors des représentations de la troupe allemande à Paris, en 1829 et 1830, il arrive à Cuvillier-Fleury d'entendre partiellement un autre ouvrage de Mozart : « M. le duc de Chartres m'a mené à la représentation au bénéfice de Haitzinger. *L'Enlèvement au sérail*, dont nous avons vu peu de chose, nous a beaucoup amusés pourtant ; c'est de la musique vive et spirituelle de Mozart. Je ne croyais pas que des bouffonneries allemandes pussent être si gaies »⁴. Ses impressions aux autres spectacles de la même troupe avaient été variables :

¹ 27 mars 1833 ; tome II, p. 62.

² 12 mars 1834 ; tome II, p. 96.

³ *Journal d'Eugène Delacroix*, 9 février 1847, tome I, p. 264.

⁴ 15 juin 1838, tome I, p. 192.

« Assisté à une représentation allemande; on donnait *Fidelio*, opéra fort ennuyeux, assez mal chanté, si ce n'est pas Haitzinger et la charmante M^{me} Fischer; les chœurs excellents. — Assisté au *Freischütz* allemand; musique de Weber, délicieuse, originale; exécution assez bonne; le chœur excellent. — Assisté aux deux premiers actes d'*Obéron*, pièce à fantasmagorie fort ennuyeuse et très médiocrement chantée »¹. Mais une grande tragédienne lyrique devait le faire revenir sur ce qu'il avait pensé d'abord de *Fidelio*: « M^{me} Devrient, dit-il, dans le second acte de *Fidelio*, a enlevé la salle, à la lettre. C'est une admirable chose qu'un tel finale, chanté avec un tel ensemble et quand y domine une voix, une âme, comme celles de M^{me} Devrient »².

Le répertoire de l'Opéra-Comique, si particulièrement cher au roi Louis-Philippe, — ce fut « sur son conseil » ou pour flatter ses désirs qu'Adolphe Adam procéda aux détestables réorchestrations du *Déserteur* et de *Richard-Cœur-de-lion*³, — n'attirait point Cuvillier-Fleury. Il déclarait « mortel » l'opéra de Dalayrac, *la Nuit dans la forêt*, et n'imaginait pas « quelque chose de plus bête que *Marie*, musique d'Herold »⁴; quant au *Calife de Bagdad*, il le trouvait « bien vieux, bien usé dans les souvenirs de chacun »; et cependant, ajoutait-il, « il plaît aux estimables amateurs de la musique d'autrefois, c'est-à-dire à presque tout le monde. Pour ma part, j'ai dormi »⁵. Un semblable « accès de sommeil » le prit un soir aux Italiens, pendant le second acte de *la Donna del lago*; mais il le nota comme « inexplicable », ou presque comme criminel: « car c'est la première fois, je crois, que je dors à la musique de Rossini »⁶.

Rossini était son Dieu, et la même *Donna del lago* lui paraissait « un des chefs-d'œuvre de l'homme qui n'a fait que des chefs-d'œuvre »⁷. Il entendait et réentendait avec délices, au théâtre italien, soit *la Gazza ladra* chantée par M^{me} Malibran, soit M^{me} Sontag dans *il Barbiere di Siviglia* et *Matilda di Sabran*, « opéra délicieux »; *Tancredi* ne lui plaisait pas moins et il allait à l'Opéra voir *le Comte Ory*, « charmant et spirituel » ouvrage d'un maître « inimitable ». Il reprochait à Paër de ne point faire entendre assez de morceaux de Rossini dans les petits concerts qu'il dirigeait au Palais-Royal⁸. Et cinquante années plus tard, fidèlement attaché aux admirations de sa jeunesse, il évoquait, pour citer un de ses bons mots, le souvenir de Rossini, en le qualifiant « esprit positif autant qu'incomparable génie »⁹.

« Que ces Italiens me plaisent ! disait Eugène Delacroix en 1821. Je me consume à écouter leur belle musique et à dévorer des yeux leurs délicieuses actrices »¹⁰. Cuvillier-Fleury était d'un bois moins inflammable à l'étincelle

¹ 2 et 9 juin 1829, 8 juin 1830, tome I, p. 103, 105, 190.

² 15 juin 1830; tome I, p. 192.

³ *Le roi Louis-Philippe*, par le marquis de Flers, p. 124.

⁴ 17 novembre 1828; tome I, p. 6, et 4 mars 1831, p. 288.

⁵ 13 décembre 1828; tome I, p. 22,

⁶ 24 mars 1834; tome II, p. 103.

⁷ 3 mars 1834; tome II, p. 91.

⁸ Les mentions de Rossini dans le *Journal* de Cuvillier-Fleury se trouvent aux pages 5, 6, 41, 115, 132, 147, 150, 174 du tome I, et 70, 91, du tome II.

⁹ Cuvillier-Fleury, *Posthumes et revenants*, Paris 1879, in 12; page 287, reproduction d'un article de 1878 sur Daniel Stern.

¹⁰ *Lettres d'Eugène Delacroix*, recueillies et publiées par Ph. Burty, p. 64.

artistique que le grand peintre romantique. Aussi ne se consumait-il nullement. Sa vive admiration pour le talent de M^{me} Malibran laissait place à la critique. « Elle joue trop, écrivait-il, ses intentions sont d'une artiste, mais l'exécution est souvent chargée et hors de proportion avec le rôle; elle multiplie les gestes et les mouvements de physionomie avec une mobilité fatigante pour le spectateur et pour elle-même »¹. Un autre soir, quoique « ravi » de la voix, du chant de Rubini, le sage professeur trouvait que « l'enthousiasme du parterre dépassait les bornes »²; ses sensations s'émoussaient vite: déjà en 1833 il regrettait que les sœurs Grisi, Tamburini, Rubini, ne lui rendissent plus ses impressions de 1828, ses souvenirs de la Malibran, de la Pisoni³; à Pauline Garcia, qui débutait, il trouvait « une figure africaine avec expression parisienne; une grâce un peu impertinente; une voix charmante avec peu de force »⁴.

Chez Louis-Philippe, dès avant son avènement au trône, de petits concerts avaient lieu, dont sa sœur, Madame Adélaïde, arrêtait « toujours » les programmes, principalement composés des œuvres contemporaines de sa jeunesse⁵. Paër, qui avait été le serviteur très humble et le flatteur infatigable de toutes les dynasties, se donnait une peine infinie pour amuser un public uniquement borné à la famille et aux intimes de la maison d'Orléans, — et pour nuire, par la parole ou par le silence, à son rival détesté, Rossini. Le portrait qu'en deux esquisses Cuvillier-Fleury a tracé de Paër vaut d'être recueilli :

« M. Paër, dit-il après un concert au Palais-Royal, en 1829, M. Paër a rempli une partie de la soirée par les plus amusantes bouffonneries musicales. Il suit une conversation sérieuse avec quelqu'un; pendant ce temps, ses doigts improvisent sur le piano mille symphonies charmantes; ou bien il raconte quelque histoire bien étrange, bien semée d'incidents, et il accompagne son récit d'une traduction musicale des plus expressives. Il a le génie italien dans toute sa vivacité; il est bon homme aussi, et quoique souffrant, il semble qu'il ne se laisserait jamais d'amuser ses auditeurs qui ne se lassent pas de l'écouter »⁶.

Six mois se passent, et Cuvillier-Fleury approfondit, au château de Randan, la connaissance de Paër, qu'il trouve aussi amusant, mais moins « bon homme » :

« Paër improvise le soir. Il chante des morceaux de sa *Camilla*, de son *Achille*. Il bouffonne à plaisir... Il remplit les soirées de la manière la plus agréable; il est à lui seul un réservoir complet de musique en tous les genres. Il est l'opéra-comique, le grand opéra, la romance. Il sait de tout, il plaisante sur tout. Ses improvisations sont tour à tour sérieuses et burlesques: sérieuses, elles excitent une juste admiration, burlesques, elles font pouffer de rire. Vient ensuite le jargon moitié français, moitié italien, l'inépuisable per-

¹ 15 novembre 1828; tome I, p. 5. — Autres mentions de M^{me} Malibran, même volume, p. 22, 41, 57, 75, 316.

² 24 mars 1834; tome II, p. 103.

³ 29 mars 1833; tome II, p. 70.

⁴ 15 décembre 1838; tome II, p. 156.

⁵ De Flers, ouvr. cité, p. 124.

⁶ 7 mars 1829; tome I, p. 74.

sonnalité dans laquelle il se joue du mot de Pascal : le moi est haïssable ; puis cette charmante vanité d'artiste qu'on chatouille sans qu'elle se gratte jamais. Il n'y a qu'une chose que je ne lui passe point, c'est de mettre en scène sa famille, femme et enfants ; item de dénigrer Rossini de tout son pouvoir, surtout par son silence, car il n'a joué qu'un morceau de ce grand et inimitable maître pendant toute la durée de notre séjour... ». Le croquis s'achève en caricature : Paër est poltron, il a peur des loups, des ours, et ne se promène qu'armé d'une canne à épée ; il est gourmand, mange beaucoup « et avec délices » ; enfin il « joue fort mal du billard et il y passe cependant tout le temps où il n'a pas le monopole du piano, car il faut qu'il ait l'un ou l'autre »¹.

Nous terminerons ces extraits par la reproduction d'une des pages les plus intéressantes de tout le *Journal*, celle où Cuvillier-Fleury note ses impressions après le premier concert de Paganini et se fait l'écho à la fois de l'admiration générale et des fables par lesquelles on cherchait à expliquer un talent extraordinaire :

« Le duc d'Orléans m'a conduit à l'Opéra où Paganini donnait son premier concert. Il a joué trois morceaux, il m'a paru admirable dans le premier ; c'est de l'âme au bout des doigts ; c'est tour à tour la sensibilité la plus vive et l'énergie la plus sauvage ; puis des tours de force à faire frémir, puis des facéties qui répandent le rire dans tout l'auditoire, comme les bons mots d'un comédien. Tous les amateurs s'étaient donné rendez-vous à ce concert ; aussi n'entendait-on que des acclamations de surprise, de joie, d'enthousiasme ; je n'ai jamais assisté à pareil succès. Si j'en crois les connaisseurs, Paganini surpasse le possible en fait d'art. Il faut que Lafont brise son violon et que Bériot se brûle la cervelle. Pour moi, j'étais ému, ce qui ne m'est jamais arrivé en entendant un joueur de violon ; presque tous, ils visent au mérite de la difficulté vaincue, et leurs prouesses musicales manquent de mélodie. Mais Paganini est un magicien qui tire de son archet et de ses quatre cordes des sons à fendre l'âme, et qui domine un orchestre de quatre-vingts musiciens par l'énergie et la plénitude de son action ; c'est un sorcier qu'il aurait fallu brûler, trois siècles plus tôt. Grand, maigre, fluët, le visage pâle, les yeux enfoncés dans la tête, de longs cheveux tombant sur les épaules, d'un sérieux de démon pendant qu'il joue, souriant comme une jeune fille, humble, décontenancé quand on l'applaudit, saluant l'auditoire, l'orchestre, saluant jusqu'aux coulisses, son extérieur donne bien l'idée de l'étrangeté sublime de son talent. C'est une de ces natures qui n'appartiennent pas à nos climats ; cette verve, ce génie, cette fougue entraînant d'exécution, ce geste impérieux qui arrête ou précipite tout un orchestre, sont de l'Italie pure. Paganini me fait l'effet d'un Rossini sauvage. On dit qu'il a passé cinq ans en prison, sous le poids d'une condamnation capitale ; c'est dans un cachot que ce génie s'est formé ; c'est d'une geôle qu'il est sorti. Qu'importe ? Aujourd'hui, Paganini est chevalier de plusieurs ordres, si j'en crois les rubans qui brillaient à sa boutonnière ; il ramasse avec son archet plus d'or qu'il n'en faudrait pour enrichir tout l'orchestre du Grand Opéra, mais il le dépense avec la même facilité qu'il le gagne ; si cet homme de génie devenait manchot, il irait mourir à l'hôpital »².

¹ 5 septembre 1829 ; tome I, p. 132.

² 9 mars 1831 ; tome I, p. 294.

Quelques jours plus tard, l'enthousiasme de Cuvillier-Fleury, que ne stimulait plus la surprise, était déjà refroidi. Après le second concert de Paganini, et quoiqu'il eût trouvé « ravissantes » ses variations sur la Prière de Moïse, le professeur avoue qu'il n'a pas été charmé, à beaucoup près, autant que la première fois : et le soir où le grand virtuose, non sans se faire supplier par Paër, consent à venir jouer chez Louis-Philippe, Cuvillier-Fleury écrit : « Il a joué médiocrement, à ce qu'il m'a paru, jouant la difficulté et *nous traitant comme gens du monde*... »¹. En quoi, si le fait est vrai, Paganini ne se trompait point. Mais c'est précisément parce que ce « Journal intime » représente l'opinion des « gens du monde » à une époque donnée, qu'il prend à nos yeux la valeur d'un document historique ; et l'on sait gré à Cuvillier-Fleury de l'avoir écrit sans prétentions esthétiques, sincèrement, naïvement, et non pas en *snob*, mais simplement, comme l'on disait au XVII^{me} siècle, en « honnête homme ».

Michel BRENET.

La Vie Musicale publiera dans son prochain numéro :

GEORGES HUMBERT, *Autour de la III^{me} symphonie de Gustave Mahler.*

La Musique à l'Etranger

AMÉRIQUE ²

Il faudrait une lettre beaucoup plus longue que celle-ci pour donner une idée de la vie musicale aux Etats-Unis. Laissez-moi m'en tenir aujourd'hui à quelques échos. Et parlons tout d'abord de Mahler, le grand homme d'ici, dont la direction me paraît parfois sujette à critique.

J'avais eu l'occasion de jouer moi-même sous sa direction, l'an dernier, et sa compréhension de Beethoven spécialement, m'avait un peu choqué. Cette impression s'était ensuite accentuée lorsque j'avais entendu la 9^{me} de Beethoven, par un autre orchestre, sous sa direction. Que les mouvements soient modifiés, la critique ne peut guère y trouver à redire. Mais que *l'orchestration soit changée*, cela dépasse un peu, pour un musicien convaincu, les limites des libertés à prendre. Un orchestre à la Strauss jouant à pleins bras et à pleins poumons : 8 cors, 4 trompettes, 4 flûtes, une petite flûte, 4 clarinettes, 4 hautbois, etc....

Ne croyez pas que j'exagère et que j'aie un parti pris ; j'ai entendu dans le finale la partie de hautbois transportée à la flûte, pendant que l'heureux hautboïste comptait des pauses que Beethoven ne lui aurait jamais permises. Vous dirai-je aussi, que dans la 7^{me} du même Beethoven, M. Mahler a cru devoir faire doubler les violoncelles par les altos à un certain passage de l'Allegretto.

Tout ceci peut paraître des vétilles. Mais cette année M. Mahler ayant son propre orchestre : la *Philharmonic Society* réorganisée pour lui, a débuté, encore avec Beethoven en introduisant une petite clarinette *mi bémol* (instrument de musique militaire ou de poèmes symphoniques de Strauss), dans l'Éroïca.

¹ 13 et 16 mars 1831 ; tome I, p. 303 et 306.

² Cette lettre a été adressée au S. I. M. par un flûtiste dont les Genevois ont certainement gardé le meilleur souvenir. On verra qu'elle ne manque ni de franchise, ni de piquant (*Réd.*).