

Depuis quelques années, on a fait, en France, de grands pas dans le sens d'une réforme musicale, qui ne pouvait plus être différée. L'amélioration est si sensible, nous étions auparavant si loin du but, qu'il convient de dire que c'est une révolution tout entière qui s'est opérée. Comment ont été amenés ces changemens dans un pays où toute innovation est si lente à se produire, voilà ce qu'il m'importe de constater dès aujourd'hui, en m'efforçant, autant que possible, de signaler leurs conséquences dans l'avenir. Afin de se reporter au point de départ, le lecteur voudra bien se rappeler quelques-unes des vérités de fait qui ont été exposées dans le précédent article.

Malgré les obstacles, les entraves, les cabales de coteries, les intrigues, les dégoûts de toute espèce, malgré les répugnances des matadors français de la scène lyrique, les oracles se sont accomplis. Ceux qui annonçaient de hautes destinées aux productions de l'Orphée moderne, ont eu la satisfaction de voir la ligue des opposans se cacher, disparaître ou se condamner à l'éloge, et presque toujours par une transition sans pudeur. Rossini se fût passé de leurs louanges, comme il se fût passé de leurs tracasseries; car, on ne peut se le dissimuler, celles-ci ont ajourné, chez nous, la // 180 // justice qui lui était due, et ont ralenti, peut-être, pendant quelque temps l'essor d'un génie qui devait s'attendre à plus d'encouragement dans une cité qui se renomme pour être le centre des arts.

Les divers jugemens portés sur Rossini, depuis que ses ouvrages commencèrent à être représentés en France, donneraient matière à de singuliers rapprochemens; l'homme qui bientôt allait étendre sa domination sur le monde entier, et qui, depuis plusieurs années, sans qu'on s'en doutât à Paris, tant on s'y occupait des arts, charmait, par ses compositions, l'Italie, l'Allemagne, l'Espagne, n'obtint pas même les égards que nous accordons aux auteurs des plus méprisables productions musicales. Ce n'est pas, comme on se l'imagine, *le Barbier* [*Il Barbieri di Siviglia*] qui fut joué en premier lieu devant un public français. Déjà, en 1816, sous la direction de madame Catalani, *l'Italiana in Algeri* avait été représentée, à Favart, par une fort bonne troupe, puisqu'on y distinguait Garcia, Barilli, madame Morandi, etc., etc...; mais la salle était presque vide, tandis que, le lendemain, un opéra du *signor Pucita* attirait la foule!!! Ce premier essai n'excita pas seulement le dédain; les personnes qui eurent assez de goût (et le nombre en était bien petit), pour reconnaître un talent prodigieux à l'auteur de *l'Italiana in Algeri*, furent réputées extravagantes: on les montrait au doigt. En effet, leur tort était immense: elles avaient raison avant la masse, ou plutôt avant les journaux.

Il Barbieri [*Il Barbieri di Siviglia*] succéda à *l'Italiana* [*l'Italiana in Algeri*], mais ce fut à trois ans d'intervalle, et seulement lorsque M. Paër [Paer], qui tenait les rênes à l'Opéra Italien, ne put refuser à Garcia de faire connaître en France cette production d'un rival, auquel peut-être il souhaitait fermer l'accès d'une scène dont il se réservait le monopole. *Le Barbier* [*Il Barbieri di Siviglia*] fut annoncé sur l'affiche, et le nom du compositeur parut aussi nouveau que s'il n'eût jamais été prononcé; au moment de la représentation, chacun se demandait: Quel est donc ce

Rossini? et l'on ne se souvenait pas même que, précédemment, on avait entendu une de ses délicieuses compositions. A peine le premier acte était achevé, tout l'aréopage, composé des habitués du balcon et de // 181 // l'orchestre, se rendit en masse au foyer. Entre ces juges souverains, parmi ces gens d'ordinaire si prompts, si tranchans à décider, personne n'osait avoir l'initiative d'une opinion, et surtout d'une opinion favorable à Rossini. On s'interrogeait du regard avec anxiété; depuis vingt minutes régnait le plus profond silence; enfin Garat paraît, on l'entoure; mille questions viennent l'assaillir a la fois: que va-t-il dire?... Il étend les bras, et les mains ballantes, dans une attitude équivoque, en homme habile à éluder, il laisse échapper, à deux reprises, cette exclamation plus équivoque encore: Ah!... Et plus indécis qu'auparavant, les vénérables de l'aréopage rentrent dans la salle, dépités de ce que leur oracle les réduit à la dure nécessité de juger par eux-mêmes. Mais, dans l'auditoire, il y avait d'autres juges; c'étaient ceux qui, dans chaque ouvrage de Rossini, surent voir immédiatement un nouveau chef-d'œuvre.

Les outrages du mauvais goût et de l'ignorance furent aussi prodigués à la *Gazza* [*La Gazza ladra*], à *Otello* et à *Tancredi*. La tactique des détracteurs consistait principalement à exalter l'opéra dont on n'avait pu empêcher le succès, et à ravalier celui dont le succès était encore à faire. Ainsi, tous les triomphes de Rossini devaient être contestés un à un; enfin, en désespoir de faire autrement, on voulait bien lui en passer jusqu'à trois, et comme il importait que ce nombre ne fût pas excédé, l'envie imagina de porter le scalpel dans les partitions. L'impitoyable M. Paër [Paer] osa mutiler *la Pietra del Paragone*. Mais là il y avait assez de génie pour déjouer ses efforts, et donner un éclatant démenti à celui qui n'avait pas craint de dire que cette composition était indigne de la scène italienne¹. Je passerai sous silence les moyens auxquels on recourut pour égayer l'opinion sur le *Turco in Italia*, *l'Inganno fortunato* [*L'inganno felice*], *l'Elisabetta*, *Mosè*, *Cenerentola*, *Ricciardo e Zoraïde* [*Ricciardo e Zoraïde*], qui étaient autant de preuves de la fécondité et de l'inépuisable variété de leur auteur. Me voici arrivé à *la Donna del Lago*, prodige de grâce, de suavité et d'entente de cette couleur locale que Rossini saisit et nuance // 182 // avec tant de perfection. Dès ce moment, l'acharnement sembla redoubler; on se déchaîna avec fureur contre l'homme dont la transcendance faisait le désespoir de la médiocrité. Les traits les plus virulens, les sarcasmes les plus injurieux ne lui furent pas épargnés, même dans un journal dont les arrêts en matière de goût étaient souvent de quelque poids. A entendre le rhéteur de cette feuille, *Rossini était usé, il n'avait été qu'un musicien de goût, sans érudition ni savoir; le peu d'imagination qu'on avait cru lui reconnaître s'était évanoui sans retour; désormais il était incapable de rien produire sans se copier; enfin, Rossini était éteint, et de lui, il n'allait rien rester*. Tout cela était assaisonné de ce jargon d'école, dont les formes techniques n'imposent qu'aux gens qui admirent dès qu'ils ne comprennent pas. Et qui le croirait? l'auteur de ces attaques exploitait à son profit les nobles inspirations qu'il prétendait flétrir de sa censure: c'était le frelon qui vit du miel que l'abeille distille. *Zelmira* et la divine *Semiramide*, qui réunissent, au plus haut degré, toutes les beautés de l'art, furent encore plus maltraitées que *la Donna del Lago*. La

¹ *L'Etoile*, aujourd'hui *la Gazette*.

ligue des antagonistes trouva un auxiliaire dans un journal qui se vante de devancer son siècle. Selon *le Globe*, Semiramis [*Semiramide*] n'était que du *grimoire*, et Zelmire [*Zelmira*] du *pathos*. Tel était le langage du rédacteur à *longue portée*, peut-être avait-il *son point de vue*; en tout cas, il est à présumer qu'il l'a changé, puisque plus tard on le verra s'extasier à mesure qu'une exécution défectueuse lui donnera moins de motifs de le faire. C'est ainsi que des critiques, qui se flattaient d'imprimer une direction à l'opinion, ont été traînés par elle à la remorque. Sentent-ils mieux aujourd'hui qu'autrefois? Non; ils ne sont enthousiastes que pour se conformer au sentiment général, ou par honte de ne l'avoir pas été plus tôt: c'est le torrent qui les emporte.

Messieurs les professeurs de notre Conservatoire ne furent pas heureux non plus dans leur manière d'apprécier la musique de Rossini. L'un d'eux, *et c'était l'aigle de la troupe*, le savant M. Berton, si je m'en souviens bien, écrivit, *ex professo*, deux cent soixante-trois pages, pour démontrer que le compositeur // 183 // italien n'était qu'un charlatan, que ses œuvres n'avaient pas *le sens commun*, et que dans ses partitions, il n'y avait pas un seul trait de clarinette comparable à celui de *Montano*. Peut-être est-ce ce trait de clarinette qui a ouvert les portes de l'Institut à M. Berton; car il est bon que l'on sache que M. Berton est académicien, et, en cette qualité, l'un des preneurs de la langue musicale, qui, tout récemment, a attiré tant de ridicule sur M. Sudre, et sur toutes les personnes, ministres ou non, assez crédules pour donner dans cette rêverie. Il était bien juste que le détracteur de Rossini se déclarât le partisan des extravagances de M. Sudre; mais pour que la compensation soit parfaite, on attend les 265 pages qu'il ne peut se dispenser de publier en sa faveur: alors il ne manquera plus rien à la mystification, si ce n'est, peut-être, une seconde édition du *Canon* à trois voix, dans lequel M. Berton, qui est à la fois l'auteur des paroles et de la musique, fait chanter avec autant d'esprit que de malice, ce couplet si piquant:

Oui, dans ce Paris sans égal,
Tous les jours c'est un carnaval:
Ce monsieur Chose est un Molière,
Ce monsieur Chose est un Voltaire;
Nous n'avons plus de Sacchini,
De Grétry ni de Piccinni;
Nous n'avons plus que Rossini.
A la chie-en-lit, à la chie-en-lit.

Pour déjouer une opposition si ridicule, Rossini ne pouvait pas en appeler au goût du public, puisque ce goût n'était pas formé, que même il n'existait pas; il n'avait donc, pour le venger des outrages les plus grossiers, que la constance de l'élite des amateurs, qui, forts de leur enthousiasme, le soutenaient, sans qu'il leur fût donné de prévoir à quelle époque leur sentiment prévaudrait. Cependant, à la longue, ce sentiment devait être partagé et devenir plus général, à mesure qu'à leur insu, et comme malgré eux, les gens défavorablement prévenus ne s'en rapportaient plus qu'à leurs impressions: ce fut seulement alors que l'avis des connaisseurs put avoir une influence réelle, en confirmant les indécis

dans // 184 // l'opinion que cette fois ils ne se trompaient pas. C'est ainsi que les vérités de goût ne s'établissent que par le témoignage des gens éclairés.

Les compositions de Rossini étaient déjà, dans le monde entier, l'objet d'une égale admiration, que notre Conservatoire en était encore à lui reconnaître du génie; et notre Opéra allait expirer d'inanition, qu'il ne songeait pas même à implorer le patronage et l'appui de ce talent colossal. Ce ne fut qu'au comble de la détresse que, pour ne pas être réduite à fermer notre premier théâtre lyrique, une administration à la fois inepte et caduque se résigna à l'innovation. *Le Siège de Corinthe* lui fut imposé par la nécessité. On l'admit à regret; on le joua: mais l'impulsion ne fut réellement donnée que lorsqu'une administration jeune, vigoureuse et bien intentionnée eut adopté la réforme sans arrière-pensée, c'est-à-dire, quand M. Lubbert eut été appelé à la direction de l'Opéra. Avant de suivre Rossini sur la scène française, voyons ce qu'il avait été jusqu'alors. En attendant, il n'est pas superflu de remarquer que ses œuvres durent être représentées pendant dix ans sur notre théâtre italien, pour qu'on arrivât à reconnaître qu'il était de force à composer un opéra français.

La situation de l'art musical à l'époque où Rossini parut, peut être tracée en peu de mots. L'école italienne, toujours soumise à la mélodie, n'offrait qu'une harmonie peu compliquée, soit dans la partie vocale, soit dans la partie instrumentale. De son côté, l'école allemande continuait de sacrifier la mélodie vocale aux combinaisons d'orchestre, et à une prédominance harmonique qui, depuis les compositions de Mozart, avait pris un nouvel essor. Ce n'est pas que ce grand compositeur négligeât le dessin mélodique; mais il l'a bien rarement approprié à cet instrument de la nature, pour lequel un compositeur lyrique doit travailler avant tout, à cet organe dont rien n'approche, à la voix humaine enfin. Malgré tout le respect, toute l'admiration qu'inspire le célèbre compositeur allemand, on doit reconnaître que dans ses ouvrages, il a bien rarement établi cette distinction si indispensable entre la mélodie vocale et la mélodie instrumentale. On trouve dans Mozart // 185 // un grand nombre de morceaux dans lesquels, s'abandonnant tout entier à l'instrument sans avoir égard aux conditions du chant, il s'est mis en contradiction avec les règles, et souvent même les possibilités de la vocalisation. On doit se rappeler que le rôle de *dona Anna*, dans *Don Juan* [*Don Giovanni*], a été inchantable pour les cantatrices les plus renommées, et cependant il a été abordé par cinq ou six qui avaient toutes un genre de talent différent.

Après la mort de Mozart, Mayer, Paër [Paer], Generali, s'efforcèrent d'affranchir la musique italienne des reproches que lui adressaient les Allemands, qui l'accusaient d'être pauvre sous le rapport des moyens d'orchestre et d'harmonie. Ils ne laissèrent pas d'obtenir des succès; mais leur tentative n'était pas de nature à opérer une révolution complète ni définitive, et l'on en revint à Paësiello [Paisiello] et Cimarosa, dont le style franc et décidé était toujours en possession de plaire.

Les débuts de Rossini furent l'aurore d'une ère nouvelle; ses productions s'annoncèrent avec un cachet d'originalité extraordinaire, et l'homme de goût profondément penseur put y trouver l'infaillible présage

d'une immense conquête de l'esprit humain. L'art musical, qu'on croyait parvenu à son apogée, prit tout a coup un essor si rapide, reçut des développemens si prodigieux, ses ressources s'accrurent à un tel degré, qu'un siècle peut-être s'écoulera avant que la distance qu'il a parcourue puisse être généralement appréciée. On goûte avec délice les chants de Rossini; mais ce n'est qu'au bien petit nombre qu'il est donné de voir quels pas de géant il a fait faire à l'art.

Sans doute, avant Rossini, les mélodies italiennes étaient empreintes de cette expression profonde, de ce charme, de cette délicatesse exquise qui ont le pouvoir d'agir si directement sur notre ame; Guglielmi, Zingarelli, Paësiello [Paisiello], Cimarosa, et cent autres, nous avaient ravi par leurs chants. Loin de s'écarter du premier but de tous les arts, celui d'augmenter la somme du bonheur et des jouissances sur cette terre, Rossini en a plus approché qu'aucun de ses devanciers. Par une disposition inconnue jusqu'alors, il a donné à sa mélodie une physionomie entièrement neuve: d'a- // 186 // -bord [d'abord], il a changé la coupe et la marche à laquelle on s'était astreint Avant lui; il y a introduit ces mouvemens plus ou moins accélérés, ces interruptions et ces silences, quelquefois plus éloquens que la musique même, et qui augmentent l'effet du discours. L'abondance, jointe à la variété et au choix des modulations, qui, chez lui, ajoutent toujours à l'expression du chant, répandent sur ses mélodies une fraîcheur et une suavité de coloris qu'il spécialise à son gré. Il a en même temps agrandi le cercle dans lequel l'instrumentation s'était renfermée même en Allemagne: de son orchestre il a fait un monde, où la pluralité se retrouve sous l'unité, où des existences à part font saillie; et jusque dans ce monde, qui pour tout autre eût été un chaos, il fait régner la mélodie, qui s'empare de tous les instrumens et se communique même à ceux que l'on croyait les plus incapables de la reproduire. Plusieurs de ces instrumens, qu'il individualise, deviennent comme des chefs d'une harmonie particulière, qui se prononce et pourtant se fond dans l'harmonie générale. Là, mille motifs apparaissent et se développent, raille surprises sont ménagées; de toutes parts, ce sont des éclairs de la spontanéité la plus vivante: la flûte, le cor, le hautbois, la clarinette et tous les instrumens à vent rivalisent de mélodie, de grâce et d'harmonie; les basses chantent alternativement ou conjointement avec les violons et les violes: ici, c'est un dialogue entre deux instrumens à vent de nature différente; plus loin, ils s'unissent, se résolvent en un son unique, et leur fusion produit un nouvel organe de la musique, jusqu'alors inoui. Son orchestre fait toujours partie intégrante du tout; on y distingue continuellement le soin donné à la marche des basses fondamentales, et la plus ingénieuse variété dans les moyens de coloris. Avec quelle noble audace il entre en matière! quelle franchise et quelle diversité de rythme! Au rythme seul on reconnaîtrait la *virilité* de son génie. En effet, c'est au rythme qu'appartient tout ce qui constitue, avec un sens, la vitalité musicale; il est l'ame, le ressort de la mélodie; il en est comme l'articulation, sans laquelle il n'y a point de mouvement organique: c'est le rythme qui frappe avant tout; sans lui, la mélodie n'est qu'un assemblage confus de mots sans pensée. // 187 //

L'emploi des instrumens de percussion a été souvent reproché à Rossini: ce reproche se confond avec celui qu'on adresse à son orchestre,

assez généralement accusé d'être bruyant. Assurément, son orchestre est plus bruyant, ou, pour mieux dire, moins inactif que celui de tous ses prédécesseurs; mais ce qu'on affecte de confondre avec le bruit n'est autre chose que plus d'intensité de moyens, et par conséquent un résultat des progrès de l'art, puisque non-seulement le chant vocal domine constamment, mais qu'il ne cesse pas d'y avoir une mélodie instrumentale. Ce que l'on prend pour du bruit ne serait un défaut qu'autant qu'il y aurait confusion et absence de dessin musical, et que l'effet ne reposerait que sur un amas d'accords plaqués. Si l'on admettait jamais que ce fût là du bruit, du moins ne pourrait-on s'empêcher de reconnaître que c'est un bruit magique qui enivre, transporte et couronne le charme. Je voudrais que quelque habile mathématicien du Conservatoire me démontrât que ce n'est pas là la musique.

Partout, dans les compositions de Rossini, l'harmonie marche de pair avec la mélodie, et jamais il n'ajoute à la puissance de l'une sans accroître la puissance de l'autre. Telles sont les conséquences naturelles d'un système conçu avec une ampleur qui peut tout embrasser. Pour Rossini, le savoir harmonique n'est point un voile qui sert à dissimuler le vide ou l'aridité de la pensée, les moyens scolastiques ne ressortent que de la mélodie, à laquelle ils impriment un nouveau charme. Dans l'espace de son orchestre, il n'est pas un point qui n'ait sur la scène son correspondant qui le domine, tant Rossini est strict observateur de cette perspective acoustique, dont les *orchestriers* ne se doutent pas même. C'est toujours au centre de sa musique qu'il place l'auditeur, qu'il saisit, qu'il enveloppe de toutes parts.

Rossini, à qui la musique est déjà redevable de tant de choses, est aussi le créateur de ces morceaux d'ensemble dans lesquels tout est l'ouvrage de cet enchanteur: la distribution des voix, leur enchaînement, l'art de les faire se correspondre, de les marier par des rythmes différens, et de les grouper d'une manière aussi pittoresque qu'entraînante. Ne lui est-il pas arrivé de mettre quatre // 188 // rythmes en présence? Certes c'était là le comble de la science, puisque, par des oppositions si insolites, il transporte sans jamais devenir bizarre. Avec quelle intelligence, quelle clarté il échelonne ses voix dans le duo, le trio, le quatuor, le quintetti, le sextuor, où chacune d'elles a une partie distincte et mélodique. Dans ses masses, on remarque parfois jusqu'à vingt et trente parties de chant différentes, qui toutes viennent concourir à ces effets majestueux, à ce grandiose de sublimité, dont le secret est, comme le feu de Prométhée, un larcin fait aux dieux. Cette multitude de motifs, dont la rapide succession ne se trouve que dans Rossini, non-seulement ne rompt jamais l'unité d'ensemble, mais encore elle ajoute à l'illusion scénique, ainsi qu'à la vérité d'expression.

Qui ne resterait frappé d'admiration en voyant avec quelle habileté il crée ces ensembles imposans, dans lesquels, par une complication qu'il n'appartenait qu'à son génie de deviner, sa mélodie, ainsi que son harmonie, tout à la fois vocales et instrumentales, se déploient simultanément, sans que la moindre atteinte soit portée à la prédominance nécessaire de la voix; sans qu'aucun de ces quatre élémens cesse d'être parfaitement distinct, et de concourir à l'effet des trois autres, en ajoutant au dramatique de la situation, en communiquant à l'expression un charme et

une force qui doublent sa puissance. Cette innovation est merveilleuse et la plus grande, la plus transcendante qui ait jamais été faite. Elle accuse tant de profondeur, que même un amateur éclairé ne peut s'en figurer la portée sans s'être livré auparavant à de longues méditations. Quelle puissance, quelle étendue de capacité ne faut-il pas pour embrasser et maîtriser ainsi tant de détails, et les opposer les uns aux autres, en conservant à chacun d'eux son caractère et son individualité, de manière à ne jamais tomber dans la confusion? Et l'on voudrait que le vulgaire pût s'élever à la hauteur d'une conception aussi gigantesque, et l'on accusait de manquer de science l'homme qui avait le plus le don de la mettre en œuvre!

J'en appelle à tous les écrivains soi-disant *ex professa*, surtout à M. Fétis, qui, malheureusement pour lui, s'est converti trop tard pour échapper aux quolibets journaliers des feuilles italiennes, Rossini // 189 // ne s'est-il pas montré un Hercule, même dans l'emploi des moyens scientifiques, et dans l'invention des ressources dont il a doté l'art? N'a-t-il pas tenté avec sûreté tout ce qu'avant lui on aurait à peine osé hasarder? N'a-t-il pas ouvert des voies nouvelles, et montré l'insuffisance, souvent la fausseté des théories, en mettant en lumière des beautés que, dans leur imprévoyance, elles avaient signalées comme des défauts? Voyez comment se termine l'admirable trio du deuxième acte d'*Otello*, par quatre *quintes* ascendantes, qui sont d'un prodigieux effet d'expression et de couleur. Suivant les règles admises, c'était plus qu'une licence: c'était une faute de composition; et cependant y a-t-il rien là que l'oreille et le sens ne puissent avouer, y trouve-t-on la moindre discordance? Voilà les fautes qu'il faut faire; mais ne les fait pas qui veut. Rossini en est riche: aussi devait-il soulever contre lui ces atomes de l'empire musical, dont la méticuleuse critique ne saurait s'attacher qu'à la violation de préceptes qu'une expérience audacieuse peut démentir à chaque instant. Rossini s'était attendu à la censure de ces éplucheurs de notes; aussi, pour leur épargner des recherches, a-t-il pris la peine de marquer en encre rouge les fautes scolastiques qu'il a faites, souvent à dessein, dans ses premières partitions. Ainsi il se jouait d'eux, comme il se jouait avec sa matière, parce qu'il la dominait. Bouleverser les règles avec une expérience que l'on fait admettre, ce n'est pas méconnaître la science, c'est la régénérer, c'est l'agrandir, c'est l'élever; c'est rendre à l'art l'indépendance dont il a besoin pour être toujours neuf, et s'avancer de plus dans la pensée de l'infini. Que l'on interroge les Allemands, les Anglais, les Américains, les Russes, les Italiens, enfin dans les deux mondes, tout ce qu'il y a d'hommes d'un goût sûr uni au savoir, ainsi qu'à la bonne foi; il n'en est pas un qui ne dise que les œuvres de Rossini sont devenues pour lui une source d'études, qui ajoutent chaque jour aux connaissances de celui même qui se croyait le plus initié aux mystères de l'art.

Un mérite qu'on lui accorde aussi unanimement, et qui ne confirme pas moins l'étendue de sa science, c'est l'étonnante appréciation du fort et du faible de chaque instrument, dont il tire toujours // 190 // le meilleur parti, en restreignant ses fonctions à ce que sa nature lui permet d'apporter de force ou d'agrément dans la musique. C'est ce discernement qui fonde la prédilection des plus grands instrumentistes pour Rossini, dont les œuvres sont des leçons et des exercices, où chacun ne trouve que ce qui lui convient, selon sa spécialité. Ainsi le violon, la basse, la quinte, la contrebasse, le cor,

la clarinette, la flûte, le hautbois, la trombone, la trompette, etc., etc., apprennent de lui la sphère dans laquelle ils peuvent se mouvoir, et hors de laquelle ils cesseraient de charmer.

Ce n'est que par erreur qu'on a pu attribuer à Rossini l'introduction du *crescendo*, qui a dû être usité de tout temps dans la musique, puisqu'il n'est autre chose qu'une transition d'une gradation quelconque du *piano* à une gradation quelconque du *forte.*, par une progression ascendante plus ou moins rapide. Anfossi fut le premier qui l'employa avec succès. Mayer, Farinelli, Generali, Pavesi, en firent également usage; mais tous l'établirent sur des accords parfaits. Les *crescendo* de Rossini diffèrent des leurs, par une modification tellement importante, qu'on peut les regarder comme un nouveau moyen dont il a enrichi la musique dramatique; et en effet, nul autre que lui ne pouvait les concevoir fondés sur une mélodie toujours appropriée au genre de situation qui les amène, l'oreille peut en suivre le chant, et bien que détachés du sujet, ils offriraient encore une phrase mélodique. C'est la prérogative du génie: il féconde, il anime, il régénère tout ce qu'il touche. Les personnes peu familiarisées avec les grandes combinaisons musicales ont cru apercevoir, dans plusieurs compositions de Rossini, quelques réminiscences de ses compositions précédentes; c'est une de ces méprises bien pardonnables à des oreilles qui manquent de discernement; mais les connaisseurs savent qu'un auteur a son style, sa manière, ses tours de phrases favoris, et que ce qu'on appelle réminiscence n'est autre chose qu'un faire particulier: c'est tout simplement ce qu'il y a de personnel dans la mise en œuvre, bien qu'elle ne s'effectue jamais avec les mêmes pensées.

Les reproches faits en France à Rossini ne sont d'aucune conséquence, bien que recouverts d'un vernis d'entente et de savoir; // 191 // ceux que lui adressent les Allemands ne sont pas mieux fondés. En Allemagne, on s'accorde à lui reconnaître de l'esprit et de l'imagination; mais on lui refuse les élans de l'âme et la brûlante énergie de la passion, qualités que les Allemands croient trouver au plus haut degré dans Weber et dans Béethoven [Beethoven], qui pourtant pèchent contre la première des conditions en musique, par l'absence complète du chant vocal. En faisant la part au sentiment de rivalité, on découvre, dans les mœurs allemandes, une autre cause à cette opinion erronée. Les Allemands ne sont pas passionnés à la manière des autres peuples; il y a toujours, dans leurs passions, quelque chose de mystique, de concentré, de lourd et de laborieux; cette pesanteur apparaît jusque dans leur légèreté, leur fougue n'est qu'une rudesse brutale, et ces traits, qui forment partiellement le fond de leur caractère, se réfléchissent trop dans leurs compositions. La prérogative du génie est d'avoir l'esprit de toutes les nations, et, sous ce rapport, quel homme les Allemands opposeraient-ils à Rossini, et même à Paësiello [Paisiello] et Cimarosa? Les Allemands prétendent encore que Rossini manque de couleur locale, parce qu'il a dédaigné cette couleur grossière dans laquelle il n'y a d'autre mérite qu'une vérité triviale et sans attraits. La couleur dont Rossini s'est emparé est cette couleur idéale et de quintessence dans laquelle il n'y a pas de teintes plates, qui ne s'indique que par ce qu'elle a de plus délicat, qui s'annonce plutôt par des effets détournés que par des effets directs, et qui, brillante, suave, quelquefois vaporeuse, concourt à l'effet

général, en nous donnant comme un parfum des sites et des époques; elle concourt à l'effet général, mais il s'en faut qu'elle constitue tout l'effet.

Quoi qu'on en ait dit, Rossini n'a pas moins bien entendu l'expression; celle qui règne dans ses ouvrages n'est ni outrée ni de convention, car l'expression, en musique, est plutôt un symbole qu'un signe, et le sens de ce symbole est plus ou moins profond, suivant que celui qu'il frappe est plus ou moins bien organisé pour le comprendre: toutefois il serait absurde de vouloir l'expliquer. L'intelligence de ce mystère peut être le résultat d'une initiation; mais elle ne se développera jamais, si elle n'est basée auparavant // 192 // sur une faculté innée plus ou moins puissante. On n'ose plus contester aujourd'hui que Rossini ne soit le compositeur le plus expressif, le plus dramatique, le plus vivant qui ait encore paru; que personne n'est entré plus avant dans la connaissance, non-seulement du cœur humain, mais encore de cette imagination que la musique peut séduire. Comme il a le sentiment des effets! Quelle variété, quelle magie dans son style! Quelle pompe, quelle magnificence quand il en est besoin! Il y a dans son discours une flexibilité, une suite, une noblesse, une élégance de contours qu'on ne trouve nulle autre part. Ses pensées, toujours admirablement liées, se fortifient les unes par les autres. Qui fut plus riche en contrastes et en oppositions habilement ménagés? Tour à tour léger, spirituel, tendre, passionné, mélancolique, déchirant, il n'est point d'émotions qu'il ne sache peindre et réveiller. Sa verve se marie à tous les sentimens, elle les fait tous entrer dans son art; ce sont des flots d'harmonie unis aux mélodies les plus belles.

Rossini a résolu un problème dont Gluck avait jugé la solution impossible. Les démêlés duraient depuis long-temps entre ce dernier et Piccinni [Piccini], lorsqu'on trouva moyen de rapprocher ces deux grands compositeurs. Dans cette occasion, Gluck exprima à Piccinni [Piccini] tout ce qu'il pensait de flatteur sur son talent: « Monsieur, lui dit-il, vous faites, sans doute, de bien belles choses; mais vous travaillez pour des oreilles qui ne vous comprendront jamais. » N'était-ce pas, de la part de Gluck, non-seulement un aveu tacite qu'il sacrifiait au mauvais goût, mais encore qu'il croyait impossible de le changer? Et telle devait être sa persuasion, puisque, depuis cent ans que, par son double édit de fondation de l'Académie royale de Musique, Colbert avait exprimé l'intention d'introduire la musique italienne, elle n'avait pu se naturaliser parmi nous.

Ces oreilles, que Gluck croyait incurablement rebelles, Rossini est parvenu à les subjuguier. Son succès est presque un miracle; il y avait tant d'idées reçues qu'il fallait déraciner! D'abord, il y avait des célébrités reconnues imposées à la vénération du public; il y avait des écrivains déterminés à les défendre, et ils étaient nom- // 193 // -breux [nombreux], dans un pays où l'exercice de la plus haute critique est abandonné à quiconque sait tenir une plume. Ce serait peut-être ici le cas de s'élever contre ces hommes universels qui, sans études préliminaires, sans goût, sans tact, sans relations qui les éclairent, s'arrogent une mission que rien ne peut confirmer. Avant de prendre la parole, ont-ils voyagé? se sont-ils entourés des productions des artistes pour les méditer? Non. Ils se rendent les échos

des sots propos qui se débitent dans le monde borné qu'ils voient; ils les rédigent, et, pour que leur ignorance sympathise avec celle du lecteur, qu'ils devraient guider, ils systématisent leurs préjugés en leur donnant l'attrait des formes littéraires. Le ministère de la critique ne consiste pas seulement à éclairer la marche des artistes, à leur signaler les écueils, à empêcher la dépravation de leur goût, à l'épurer, mais encore à leur indiquer les perfectionnements, à préparer leurs progrès dans l'avenir, et à prévoir pour l'art les possibilités qu'il ne réalise pas encore. Boileau était loin de s'être fait une idée semblable:

La critique est aisée, et l'art est difficile,

disait ce législateur de notre Parnasse. Cela est vrai, l'art est difficile, mais la bonne critique ne l'est pas moins. En France, son défaut principal est de manquer de spécialité. Ce n'est souvent qu'en raison de leur caprice que la plupart de nos aristarques blâment ou approuvent; aujourd'hui littérateurs, demain peintres, après-demain musiciens, ce sont des Prothées qui changent de rôle suivant l'occasion. Ceux-ci font de la critique avec des lieux communs ou avec les redites de leur coterie; ceux-là s'inoculent l'engouement ou les répugnances d'un public dont ils flattent les préjugés; d'autres, et ce sont les gens d'esprit, cachent sous le paradoxe l'absence d'un savoir positif. Voilà pourtant les arbitres qui font ou défont les réputations, et toujours ils voient avorter celles qu'ils couvent, et grandir celles qu'ils attaquent. Voyez ce qu'est devenue M^{me} Malibran, qu'ils désignaient comme le type du vrai et du beau, comme le phénix des cantatrices tragédiennes: elle pourrait déjà savoir ce qu'il en coûte de n'avoir pas répudié // 194 // leur encens! Il est passablement étrange qu'en France la suprême magistrature des arts soit encore le partage de gens qui ne sont pas même à la hauteur des salons. Fascinés ou aveugles, ils repoussent le mieux quand il se présente; c'est le résultat d'une fausse éducation: ils ont des habitudes, leurs sens se refusent à en contracter de nouvelles. Ce sont les Chinois, dont l'œil ne peut s'accoutumer au relief de nos tableaux; ils ne veulent pas d'une peinture plus parfaite que la leur; ils nient les ombres; nos critiques ont long-temps nié la lumière; quelquefois pourtant ils finissent par la reconnaître, mais alors ils prétendent modestement qu'elle est venue d'eux. C'est ainsi qu'ils se vantent d'avoir tenu le flambeau à la lueur duquel Rossini aurait épuré ses dernières inspirations: cette puissance d'épuration qu'ils exercent si généreusement à l'égard des compositeurs et chanteurs étrangers, etc., qu'ils repoussaient d'abord par esprit national, comment, animés du même esprit, n'en ont-ils jamais fait usage pour former au moins quelques sujets capables parmi nos compatriotes.

Selon eux, Rossini n'avait pas assez suivi leur impulsion dans *le Siège de Corinthe*; dans quelques fragmens du *Moïse* [*Moïse et Pharaon*] francisé, il avait fait des concessions à leur goût, et ils consentaient à accueillir *le comte Ory en attendant mieux*. Avec du temps, des conseils et de l'indulgence, ils ne désespéraient pas de faire de Rossini un compositeur français. Et ils ne s'apercevaient pas que c'était son influence qu'ils subissaient, comme l'ont subie les acteurs de notre Opéra, dont ses leçons ont enfin réformé le chant barbare. La clientèle routinière de ces mentors

surannés ne s'attendait-elle pas que *Guillaume Tell* serait un gage éclatant d'une conversion complète au genre français! heureusement pour les oreilles des amateurs, Rossini n'a pas cessé d'être lui-même.

[...]

Nous publierons, sans retard, dimanche prochain, l'analyse de la partition de *Guillaume Tell* et le catalogue exact des ouvrages de Rossini, que nous avons été forcés d'ajourner à cause de leur étendue.

REVUE DE PARIS, août 1829, pp. 179-194.

Journal Title:	REVUE DE PARIS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	None
Calendar Date:	1829
Printed Date Correct:	No Réimpression, Slatkine Reprints, Genève, 1972
Volume Number:	TOME V
Year:	1829
Series:	None
Pagination:	179-194
Issue:	août 1829 - Troisième livraison
Title of Article:	De la musique en France
Subtitle of Article:	<i>De Rossini. – De Guillaume Tell – 2^e</i> article.
Signature:	G. Imbert de Laphalèque
Pseudonym:	Georges Imbert de Laphalèque
Author:	Louis-François Lhéritier
Layout:	Internal text
Cross-reference:	Voir 3 ^e article