

*JOURNAL DES DÉBATS, 20 août 1829, pp. 1-3*

Ces chasseurs tant de fois annoncés arrivent sur la scène au commencement du second acte. Les chevaux galopent dans le chemin creux ; je l'appelle ainsi, parce qu'il retentit sous les pas des quadrupèdes, comme jadis le ventre du cheval de Troie sonna sous le javelot de Laocoon.

*Insonuère cavæ, gemitumque dedere cavernæ.*

Tandis que les suivans de Diane célèbrent leurs exploits en réunissant leurs voix aux dessins pittoresques de la fanfare, des valets traversent le théâtre, portant chevreuils, biches, sangliers. Il paraît que Gessler ne tirait pas sa poudre aux moineaux, il vient de conquêter un notable rôti. Si je ne craignais de faire un larcin à notre ami Walter Scott, je dirais qu'un grand nombre de pâtés de venaison vont être confectionnés : la matière ne manque pas. Plusieurs romantiques ont été charmés par ce tableau des mœurs de l'ancien temps, et son exhibition gastronomique n'a pas été présentée à des cœurs insensibles. Il est permis à des chasseurs de vanter leur adresse, quand ils peuvent montrer des pièces probantes de cette force ; ce sont des argumens qui doivent désarmer la critique, des raisons qu'il faut bien qu'elle entende, eût-elle le ventre affamé.

Ce chœur d'introduction est d'un bon effet, les quatre cors y sont groupés avec beaucoup d'art, et une grande connaissance de l'instrument. On y trouve des traits qui s'éloignent de l'allure ordinaire du cor ; ces traits où les sons bouchés figurent nécessairement, ne sauraient être employés que dans un solo de cors isolé, dit avec douceur, tel que celui qui sert de début à l'ouverture de *Sémiramide*. L'artifice des poignets et de l'embouchure donne de trop faibles résultats pour que des traits de ce genre puissent se faire jour à travers les masses de l'orchestre attaquant avec une certaine vigueur.

La cloche sonne au moûtier voisin, et nous entendons les recluses chantant la prière du soir. La cloche, les voix et la symphonie ne s'accordent pas très bien pour la mesure et le ton ; les effets de ce genre laissent toujours à désirer sous le rapport de l'ensemble et de l'exécution. Une ritournelle agitée et mélancolique annonce Mathilde, la Diane de ces bois. La cloche, dont la voix argentine appelait à l'*Angelus* les dévotes recluses, a sonné l'heure du berger pour Mathilde : au clair de la lune, elle vient entretenir son cher Endymion dans le lieu le plus solitaire de la forêt. Six pages, bien bâtis, suivent ses pas et veillent sur elle ; un signe leur ordonne d'aller veiller un peu plus loin et de jouer à la main chaude, si telle est leur fantaisie, en attendant que la princesse ait mis à fin sa galante aventure. Si le despotisme exerçait alors sa fureur sur le peuple, si la tyrannie le chargeait de chaînes et d'impôts, en revanche, les damoiselles jouissaient d'une très honnête liberté : elles couraient les champs, gravissaient les montagnes pour aller chercher un amoureux ; et si, par accident, cet heureux mortel n'arrivait point au rendez-vous à l'heure fixée, un relai de six pages, corps de réserve précieux, se trouvait là pour leur donner des soins. Quoi qu'on en dise, l'ancien régime avait son genre de liberté.

*JOURNAL DES DÉBATS*, 20 août 1829, pp. 1-3

Mathilde chante une romance en deux couplets, morceau écrit avec une rare élégance, mais dont la mélodie est peut-être un peu vague. Si cette romance ne faisait point partie du second acte dont l'étendue n'excède pas les bornes ordinaires, je proposerais de la supprimer. Arnold, aussi bon chasseur que les compagnons de Gessler, suit Mathilde à la piste, et se présente devant la princesse en lui faisant de très humbles excuses. Le berger est très bien accueilli, les témoignages les plus flatteurs viennent le rassurer, Mathilde montre beaucoup d'indulgence et lui dit que,

L'on doit pardonner des torts que l'on partage.

Cet aveu peut être charmant pour Arnold, il lui prouve qu'il n'est pas venu mal à propos, et que l'amour aveugle la princesse au point de porter le trouble dans ses raisonnemens. Un pâtre montagnard a tort de guetter et de surprendre ainsi sa souveraine, c'est un fait incontestable; selon les règles de l'étiquette il doit l'offenser. Mais la princesse peut-elle craindre de fâcher un pâtre en s'égarant exprès pour l'attendre? Non sans doute, il n'y a pas réciprocité dans les torts, il[s] ne sont donc point partagés, et la logique de Mathilde ne vaut pas mieux que les vers qu'elle chante. Stratonice conclut sa période avec bien plus de justesse quand elle dit au tendre Antiochus :

Eh! comment ignorer les maux que l'on partage?

Un duo délicieux termine la scène des deux amans. Mathilde chante une belle phrase, modulée d'une manière piquante et qui finit par un trait de cadence fort joli. Arnold répète la même phrase dans le même ton. Une transition bien simple, puisqu'il s'agit seulement de passer du mineur au majeur, produit un effet très agréable et ramène le calme dans l'orchestre, dont l'éclat et l'agitation semblaient annoncer une explosion bruyante. L'*andante* qui succède à ce brillant exorde est un modèle de grâce et de suavité; les parties vocales se marient, se croisent, se séparent avec un artifice qui atteste l'union du talent de chanteur à celui du compositeur. Ce double avantage s'est déjà fait remarquer dans le premier duo, celui que Guillaume chante avec Arnold. L'opposition constante qui règne //2// entre les sentimens de ces deux personnages obligerait le musicien à donner à chaque interlocuteur un langage musical, une mélodie qui lui fût propre. Il fallait donc que Nourrit chantât la même phrase dans l'une et l'autre moitié du premier morceau de ce duo.

La marche ordinairement suivie indiquait une répétition à la tonique du motif présenté d'abord sur la dominante; mais cette mutation exigeait un déplacement trop grand de la mélodie, qu'il fallait baisser d'une quinte ou relever d'une quarte. Ce déplacement devient un avantage lorsque la voix de basse ou de contralto peut dire à son tour le chant du ténor ou du soprano, comme dans le duo, *Ah! se de mali miei*, ou marcher avant la voix aiguë, comme dans le duo *Lasciami, non t'ascolto*. Cet échange de parties n'était point praticable dans le duo de Guillaume et d'Arnold, chacun devait garder le lot qui lui avait été assigné. Le chanteur Rossini a bien senti que, s'il suivait l'usage établi, le ténor serait gêné en exécutant son motif à la

quinte basse, et, pour ajuster l'affaire de manière à servir également Nourrit et ses auditeurs, il a prié le compositeur Rossini de chercher un moyen pour surmonter cette difficulté. Comme l'accord le plus parfait règne entre le chanteur et le *maestro*, celui-ci a construit un duo sur un nouveau patron, et la ruse de son harmonie fait dire et répéter la phrase incidente, une fois en *sol*, une fois en *la bémol*, tandis que la tonalité du morceau semblait exiger que cette phrase parût d'abord en *si bémol*, afin d'être redite en *mi bémol*.

Revenons au duo du second acte pour applaudir la strette qui le couronne et passer ensuite au trio. Le jeune Melchtal vient de chanter un amoureux ensemble avec la trop sensible Mathilde ; ravi des protestations de tendresse, de constance de cette belle princesse, il s'écrie :

Sa flamme répond à ma flamme.

Et l'amour sacré de la patrie s'éteint dans le cœur du pâtre séduit. Guillaume et Walter arrivent ; ils lui apprennent que son père vient d'être assassiné par les gens de Gessler ; Arnold ne pense qu'à la vengeance, et s'unit au serment des révoltés. Cette situation, la seule qui se présente d'une manière dramatique, a plus vivement inspiré le compositeur, et lui a fait produire un finale où toutes les ressources de l'expression musicale sont employées avec un talent supérieur, une connaissance parfaite de l'art dramatique.

Guillaume reproche à Melchtal sa passion pour Mathilde ; celui-ci repousse avec fierté les conseils de son ami. Walter se joint à Guillaume et fait connaître à Melchtal qu'il est plus coupable qu'il ne pense en se dévouant aux oppresseurs de la Suisse. Ce début est très beau, il fournit au ténor le moyen de se déployer avec avantage dans une phrase brillante avant d'exhaler son désespoir en douloureux accens. La réponse sévère des deux chefs établit un contraste avec la jactance d'Arnold, et prépare la transition qui va s'opérer dans les sentimens de ce jeune homme. Ses regrets, ses remords, ses sanglots, les consolations que les deux amis lui donnent, tout cela forme un tableau complet, admirable, et que je ne saurais détailler ici. Je ferai seulement remarquer le passage où les deux voix graves réunies en tierce, répondent, par une phrase suivie, aux cris mélodieusement déchirans d'Arnold. L'harmonie de cette phrase et sa résolution surtout doivent être l'objet de l'attention et des éloges des connaisseurs.

Une strette véhémement termine ce trio merveilleux que Levasseur, Dabadie et Nourrit exécutent dans la perfection. La partie que Levasseur chante dans *Guillaume Tell* est trop restreinte sans doute pour une première basse tenant le premier emploi ; mais ce trio seul vaut un rôle tout entier. Le public l'écoute avec un silence qui ne laisse perdre aucun détail des parties vocales et de la symphonie. L'intervalle de quarte employé souvent dans le chant de Guillaume et de Walter, la cadence plagale qui figure dans ce morceau capital lui donnent une solennité religieuse.

*JOURNAL DES DÉBATS, 20 août 1829, pp. 1-3*

Lorsque la musique intéresse si vivement devrait-on faire attention aux paroles ? Le musicien semble réclamer l'indulgence en faveur des mots que sa mélodie protège. Mais si ces mots réunis en dépit de la raison, du bon sens et de l'art, viennent mettre notre oreille à la torture après avoir fait éprouver le même tourment au compositeur, aux chanteurs, il faut bien signaler ces grossières bévues aux littérateurs qui embrassent la carrière de l'Opéra avec l'intention de seconder les musiciens de tout leur pouvoir.

Ces jours — qu'ils ont — osé — proscrire,

voilà un vers qui marche bien ; la musique peut le scander régulièrement. Mais hélas ! la ligne rimée qui le suit force le musicien à briser, à mettre en pièces sa mélodie, et le chanteur à précipiter son discours, à s'arrêter, à broncher dans le moment le plus pathétique et lorsque sa phrase placée en première ligne captive l'attention de toute l'assemblée. Il faut bien que cet infortuné ténor arrive à cette ligne fatale, et dise :

Je ne les ai pas — défendus

sur une mesure diamétralement opposée au patron d'abord présenté et qu'il fallait reproduire ou renoncer à travailler pour Rossini, pour un maître qui jusqu'à ce jour a mis en musique les excellents vers des poètes de l'Italie.

Mon père! — tu m'as dû mau — dire !

Quelle cadence, et surtout quelle harmonie de consonnances ! *Tu m'as dû maudi*, débité rapidement par le musicien qui a voulu se tirer bien vite de ce mauvais pas, est un peu trop ridicule. Ces deux vers que le public de Paris laisse passer sans apercevoir le désordre qu'ils portent //3// dans la mélodie, suffiraient pour révolter un auditoire italien, un auditoire accoutumé à l'union parfaite des vers avec la musique. Espérons qu'à l'avenir, Rossini saura se choisir des complices plus habiles, afin que sa phrase se déploie avec autant d'élégance à l'Académie royale qu'au Théâtre-Italien.

Les envoyés des trois cantons arrivent par trois chemins différents, leur venue est signalée par trois ritournelles diversement caractérisées. La première est grave et mystérieuse, la seconde est cadencée et lourde comme un[e] villanelle, la troisième marque l'effort des rameurs et l'ondulation des flots chassés par les nacelles qui touchent au rivage.

Un chœur de ralliement, rapide et syllabique, serait d'un grand effet s'il était exécuté ; mais il paraît que les paroles gênent trop les chanteurs ; ils manquent d'ensemble, et le peu de son que donnent les parties vocales, prouve que plusieurs ne chantent pas. Le nombre de ceux-ci augmente à chaque représentation : si cela continue on finira par laisser dire ce chœur par l'orchestre.

L'unisson dans les parties vocales, les masses d'instruments de cuivre dialoguant avec les passages en trilles de l'archet, le triolet lourd, tels sont les moyens employés principalement dans le serment de Rutli. Ils

*JOURNAL DES DÉBATS*, 20 août 1829, pp. 1-3

produisent des résultats vigoureux et solennels. La transition en *sol bémol* et cette même note que les voix de basse attaquent au grave doivent être remarquées parmi les belles choses que cette composition colossale et son exécution présentent. Ce finale n'a point de strette, il est terminé par un cri général, *aux armes !* Le public est maintenant accoutumé à cette brève péroraison, qu'il avait d'abord reçue avec étonnement.

L'empressement du public pour *Guillaume Tell* est toujours le même. Dès sa troisième représentation, cet opéra est arrivé au plus haut période de succès, il s'y maintiendra long-temps.

***JOURNAL DES DÉBATS*, 20 août 1829, pp. 1-3**

Journal Title: JOURNAL DES DÉBATS  
Journal Subtitle: POLITIQUES ET LITTÉRAIRES.  
Day of Week: Thursday  
Calendar Date: 20 août 1829  
Printed Date Correct: Yes  
Volume Number:  
Year:  
Series:  
Pagination: 1 à 3  
Issue: Livraison du 20 août 1829  
Title of Article: CHRONIQUE MUSICALE. ACADÉMIE  
ROYALE DE MUSIQUE.  
Subtitle of Article: *Guillaume Tell.* (Quatrième article.)  
Signature: XXX  
Pseudonym: Castil-Blaze  
Author: François-Henri-Joseph Blaze  
Layout: Front-page feuilleton  
Cross-reference: 5 August 1829 ; 11 August 1829 ; 13 August 1829