

Le Théâtre-Italien poursuit, cet hiver comme l'autre, une carrière glorieuse. Quoi qu'on en dise, c'est encore là chez nous un plaisir jeune et vivace, et qui ne fait point mine de vouloir passer le moins du monde. Que de très grands critiques, pris d'un beau désespoir, s'écrient dans leur emportement que l'art n'a rien à gagner à ce culte des maîtres anciens : d'accord ; que le germe sonore de la musique à venir ne peut, en aucune façon, se trouver dans le champs du passé : à merveille ; que tout cet enthousiasme pour un homme qui n'écrit plus est simplement une affaire de mode : nous sommes fort de cet avis. Qu'on nous permette seulement de dire que la mode fait preuve cette fois, plus qu'à l'ordinaire, de discernement et de bon goût. La mode qui fuit les fredons et les ariettes pour la véritable musique, qui néglige Taglioni pour écouter chanter Lablache et Rubini, ne me semble pas si dépourvue de sens commun ; et la raison qui viendrait la tancer trop vertement à cette occasion, pourrait bien passer pour une sottise. L'opéra italien réussit ; en vérité, comme voulez-vous qu'il en soit autrement ? Il y a là Mozart, Cimarosa et Rossini pour les grands jours, et dans les intervalles Bellini et Donizetti, avec leurs interprètes merveilleux. Ici, c'est le génie de l'œuvre qui nous attache ; là, // 111 // c'est le génie de l'exécution. *Il Matrimonio* [*Il Matrimonio segreto*], *la Gazza* [*la Gazza ladra*], *Otello*, quelles pièces toujours nouvelles ! Quelles charmantes premières représentations qui reviennent tous les ans ! Vous écoutez à votre aise, le cœur dispos et l'humeur joyeuse de n'avoir pas à vous défier des applaudissemens ; rien ne trouble votre admiration, ni les discours d'un voisin qui juge, ni le souvenir du feuilleton de la veille. La critique a dit là-dessus tout ce qu'elle avait à dire. Elle s'est tue, Dieu merci ; l'œuvre reste, et c'est l'œuvre que vous respirez. A travers les passages admirés si souvent, vous découvrez des beautés plus simples auxquelles vous n'aviez pas pris garde encore. Tout cela s'accomplit sans travail ni fatigue. Chaque note a son écho dans votre cœur, chaque mélodie éveille en vous un souvenir frais ou mélancolique ; puis, à la fin, lorsque le rideau est tombé pour la seconde fois, que vous avez jeté votre dernière fleur à la Grisi, vous vous retirez paisible et satisfait, n'ayant senti du plaisir que les roses. Il en est des chefs-d'œuvre comme du vin pur : le temps en passant dessus les consacre. Un beau jour ils secouent la poussière qui les couvre, et reparaissent dans tout l'éclat de leur printemps. On écoute, on admire, on applaudit, on s'enivre. Que ceux qui assistaient dernièrement à la solennelle reprise du *Matrimonio* [*Il Matrimonio segreto*] par cet excellent Lablache, nous disent s'ils connaissent quelque part un rire plus franc et plus loyal, une mélancolie plus agréable, un enthousiasme de meilleur aloi ; c'est là une musique gracieuse entre toutes. La transparence mélodieuse n'exclut pas en elle la force et la chaleur ; elle entraîne les jeunes gens et ragaille les vieillards sur leurs jambes.

Nous sommes à peine au milieu de l'hiver, et le Théâtre-Italien a déjà repris la plupart des grands ouvrages de son répertoire. *Les Puritains* [*I puritani*] ont ouvert la saison, et le public, toujours si curieux de ses plaisirs, a pu se convaincre, dès cette première épreuve, du bon état dans lequel ses chanteurs lui revenaient. Tamburini n'a rien perdu de cette agilité correcte et pure, et de cette expression délicate et suave qui donne tant de charme à son talent. Lablache est plus que jamais ce bouffon admirable, ce comédien sympathique qui porte avec lui l'émotion d'une salle entière, anime, chauffe, rajeunit tout ce qu'il touche, et par un instinct merveilleux qu'il a de découvrir les moindres nuances, jette à pleines mains la variété dans des caractères presque semblables ; grotesque, affublé, ridicule dans le *Magnifico* de *la Cenerentola*, plein de bonhomie et de verve sensible dans le *Geronimo* du *Mariage secret* [*Il Matrimonio segreto*]. Je ne parle pas de la voix de Lablache ; elle est impérissable ; que

voulez-vous que le temps et les saisons fassent sur une voix qui loge en pareille enveloppe? La cloche de Notre-Dame est exposée aux grands vents et ne s'enrhume pas. Chaque fois que le battant d'airain le sollicite, le métal sonore répond et ne fait // 112 // jamais défaut ; ainsi de Lablache. Quant à Rubini, on n'en saurait rien dire, sinon qu'il semble prendre à tâche de déconcerter ceux qui l'écoutent. Cette année encore, cette voix magnifique a gagné en portée, en étendue, en ampleur. Le croira-t-on? Rubini a trouvé moyen d'inventer des effets inouïs et de se surpasse lui-même. Ainsi, dernièrement, au milieu de la cavatine de *Niobé*, sa voix, s'élançant tout à coup hors des limites accoutumées, est allée saisir, on ne sait où, une note merveilleuse, qui fer le désespoir de tous les ténors du monde. *Il Barbiere* [*Il Barbiere di Siviglia*] et *la Sonnambula* ont donné à M^{me} Tacconi l'occasion de déployer un organe agréable, auquel on peut reprocher de manquer de vibration et de force expressive, mais non de souplesse et de légèreté. Les *dilettanti* purs font un grand mérite à M^{me} Tacconi de sa diction réservée et calme et de son chant irréprochable, où transpirent çà et là certaines bonnes traditions de l'ancienne école italienne. Pour nous, dont les souvenirs ne remontent guère au-delà de la Pasta, de la Sontag [Sonntag] et de la Malibran, nous avouons à notre grande honte que nous restons froids devant tous ces admirables trésors de saine méthode que vantent nos pères, et qui deviennent de plus en plus inappréciables à la génération nouvelle qui fréquente le Théâtre-Italien.

Ensuite sont venus à tour de rôle *la Gazza* [*la Gazza ladra*], *la Norma*, et dernièrement enfin *Otello*. Nous avons dit plus d'une fois notre pensée sur cet admirable ouvrage. Il y a dans les premières œuvres de Rossini un éclat de style, une profusion de mélodie, qui vous éblouissent ; il ne compose pas encore, il chante ; tout le secret de son œuvre est dans sa verve et sa facilité de produire. Voyez le troisième acte d'*Otello* ; où trouver, dans les partitions qu'il a faites plus tard dans la maturité du génie, un fragment aussi parfait, et d'où l'unité rayonne d'une aussi belle façon? Ce troisième acte d'*Otello* a dû sortir d'un seul jet du cerveau du maître ; on ne s'y prend pas à deux fois pour de pareilles œuvres. Il y a pour le génie une époque où la jeunesse et l'inspiration tiennent lieu de toute autre qualité. L'œuvre peut se produire alors sans traverser les périodes ordinaires ; tout le travail s'accomplit à la même heure simultanément ; la spontanéité en fait l'harmonie. Lorsqu'on entend cette musique pour la première fois, on se demande, préoccupé par les caractères de la tragédie, pourquoi le maître italien n'a point abordé plus franchement la pensée de Shakspeare [Shakespeare]. On en veut tout d'abord à Rossini d'avoir laissé dans l'ombre la figure de Iago, et négligé peut-être un peu trop, durant les premiers actes, le personnage de Desdemona. Ensuite, comme il faut que l'homme cherche toujours ses jouissances hors du domaine qui s'étend devant lui, grâce à cette manie qui travaille notre espèce, de regarder au-delà de tous les horizons, on en vient à se bâtir un *Otello* en cinq actes, et conçu dans le système aujourd'hui à l'Opéra fran- // 113 // çais, et peu s'en faut que dans l'enthousiasme qui vous saisit pour cette belle imagination, on n'en vienne à faire bon marché du véritable *Otello* qu'on représente. Cependant, si vous voulez y réfléchir et surtout écouter, vous ne tarderez pas à vous prendre de bel amour pour cette musique franche, vive, passionnée, ardente, qui ne relève que de l'inspiration du moment, et vous renoncerez peu à peu à vos ambitieux projets de transformation. Cette fois encore l'élan du génie a raison contre les susceptibilités de la critique ; à coup sûr, si Rossini se fût occupé davantage des caractères, il eût écrit un opéra plus vaste, plus complet, plus épique, mais un opéra français ou allemand, comme *Guillaume Tell*, par exemple. Or, ce qui fait l'inappréciable valeur de ses premiers ouvrages, c'est une inspiration italienne qui ne tarit jamais, et, qu'on me passe l'expression, une nationalité de style qu'on ne trouve que chez les hommes de génie. C'est dans *la Cenerentola* et *le Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*] une humeur mélodieuse qui remplit tout ; dans *Tancredi* et *la Gazza* [*La Gazza*

ladra], une verve qui déborde et se répand dans les moindres détails sans que le maître semble y prendre garde. Ce que la partition d'*Otello* aurait gagné en grandeur à de plus amples développemens dans les caractères, elle aurait, après tout, bien pu le perdre en naïveté. Le naïf devient de plus en plus rare au théâtre, où d'ailleurs, le grandiose abonde. Rossini obéissait à sa nature ; ce qu'il a fait est bien fait : à tout prendre, il faut que les chefs-d'œuvre restent ce qu'ils sont. Dans *Otello* comme dans tous les beaux ouvrages du grand maître, on sent la chaude inspiration du pays. Rossini ne voit que le ciel de Naples, ne reproduit que le monde qui chante autour de lui, et ne va pas, comme Bellini, nature mélodieuse, mais débile, regarder l'Allemagne d'un œil mélancolique, lorsque l'Italie est là qui l'enveloppe de tous côtés. Dans *Otello*, comme partout, le système italien se montre dans sa grandeur et sa faiblesse, et déploie à plaisir son vêtement de pourpre dégradé çà et çà. Seulement on doit dire, pour être juste, que les trous ne se laissent voir que sur les ords, et quelle telle est l'ampleur de cette étoffe généreuse, qu'elle pourrait, tout frange inutile en étant retranchée, fournir encore un manteau royal où se perdrait l'immensité de plus d'un colosse en renom. Tout bien calculé, la part de l'enthousiasme reste encore assez belle, et je ne vois pas qu'il y ait ici tant de quoi se plaindre. En effet, si les airs de bravoure et les cabalettes extravagantes abondent au premier acte, le sublime vous prend au second, et jusqu'à la fin ne vous quitte pas un moment. Où trouvera-t-on un rôle plus vrai, plus harmonieux d'un bout à l'autre, que celui de Desdemona? Quelle plus admirable occasion pour une ame tendre de s'épanouir, pour une voix sonore de répandre toutes ses vibrations et toutes ses larmes! Or, dans le caractère de Desdemona, le plus beau peut-être qui soit au répertoire italien, // 114 // La Grisi semble ne pouvoir s'élever au degré de supériorité qu'elle atteint souvent dans ses autres rôles. On regrette à tout moment son insuffisance, et pourtant c'est la même passion, ce sont les mêmes gestes qui nous transportent dans *Norma*. La Grisi, quoi que l'on puisse dire de sa vocalisation limpide et cristalline, et de sa chaleureuse pantomime, n'a guère en elle qu'un pâle reflet de ce foyer divin qui fait les grandes cantatrices. En général, elle se préoccupe fort peu du rôle poétique d'une composition ; quant à trouver dans la musique d'un opéra représenté cent fois des intentions mystérieuses auxquelles les autres n'ont point pensé, elle ignore parfaitement ce que c'est. Depuis la mort de M^{me} Malibran, la Grisi passe pour la première cantatrice de France et d'Italie, et, certes, nous ne pensons pas le moins du monde à lui contester cette gloire ; seulement il faut qu'elle sache que, bien au-dessus de ce titre quelque peu relatif de première cantatrice, il en est un plus beau, plus désirable, titre absolu qui n'emprunte rien de son éclat à la médiocrité des autres, et jusqu'où elle ne s'élèvera jamais, nous le croyons. La Grisi n'invente pas, presque toujours elle se contente d'imiter. Or, il paraît tout simple que, dans les opéras qu'elle seule a représentés en France, nous l'admirons naïvement, sans nous soucier d'où lui vient son inspiration. Il n'en est pas ainsi d'*Otello* ; les souvenirs de la Pasta règnent encore dans la salle italienne, ceux de la Malibran sont tous chauds. La Grisi, déconcertée, hésite entre ces deux modèles, prend de l'un et de l'autre ce qu'elle peut, et se compose de la sorte une manière que le public, dans un enthousiasme dont il ne se rend pas compte, appelle création. C'est ainsi que, pour chanter *le Saule*, elle emprunte l'attitude solennelle et le geste harmonieux et pur de la Pasta, cela convient à sa beauté, et qu'ensuite, dans la dernière scène, en se débattant aux bras du Maure et de la mort, elle cherche les effets imprévus de la Malibran. En vérité, il y a dans ce troisième acte d'*Otello* deux ombres qui s'y promènent comme sous les marbres d'un palais vénitien, et qui feront long-temps encore le désespoir de toutes les cantatrices. Sitôt la romance du *Saule*, l'une d'elles apparaît imposante et sévère, et comme la douleur antique, pleine de sérénité dans sa tristesse. Aux accords métalliques de la dernière scène, l'autre accourt, exaltée et palpitante, toute noyée dans ses cheveux et dans ses pleurs ; dès-lors le spectateur est tout entier à ces deux ombres sublimes, qui

l'entraînent à travers les péripéties du drame ; et quoique fasse la cantatrice pour reconquérir son attention du commencement à la fin, il ne voit, n'entend, et ne suit qu'elles. Ces deux ombres du troisième acte d'*Otello* ne disparaîtront qu'à l'aurore d'un nouveau génie.

Le Théâtre-Italien, dont l'activité ne reste pas en défaut, comme on voit, prépare deux opéras nouveaux, écrits pour la saison ; ensuite vien- // 115 // -dront *Moïse [Moïse et Pharaon]* et *don Giovanni*. De cette sorte, nous aurons le répertoire complet cette année, excepté pourtant la *Semiramide*, qui pourra bien dormir dans le sépulcre de la bibliothèque, à moins qu'un contralto ne vienne d'Italie tout exprès pour l'éveiller et la conduire au soleil de la scène. Dans l'état actuel de la troupe, l'exécution de ce chef-d'œuvre nous semble impraticable ; nous ne pensons pas que l'on puisse songer sérieusement à confier la partie d'Arsace à M^{me} Albertazzi.

L'Opéra subit le malaise des révolutions. L'ancienne administration, en se retirant avec les honneurs de la fortune, n'a laissé qu'un bien mince héritage à l'entreprise qui lui a succédé. Aussi serait-ce vouloir courir à sa ruine de gaieté de cœur que de s'obstiner à suivre la même pente. Le répertoire est usé, les engagements finissent, la dissolution envahit tout ; il faut reconstituer, quoi qu'il en coûte. J'imagine que ce doit être un bien rude métier, que celui d'un directeur de l'Opéra qui commence. Les difficultés l'assiègent de toutes parts ; il trouve le vide où il rêvait des tonnes d'or ; il traite avec des amours-propres de cantatrices, les plus furieux qui soient au monde ; et pour surcroît de misère, remarquez que c'est toujours durant ces intervalles ténébreux qui s'étendent entre le coucher du soleil d'une administration et l'aurore d'une autre, que tous les fléaux de l'Égypte s'abattent sur un théâtre. Alors viennent les rhumes des chanteurs, et les entorses des danseuse, et les mille plaies inventées en un jour de colère, pour servir d'excuse au mauvais vouloir. M. Véron était un laboureur habile qui savait à merveille le cours des astres au ciel de sa fortune ; un beau jour il a vu naître un point noir dans les profondeurs de l'horizon, aussitôt il s'est mis à remuer la terre pour hâter sa récolte ; puis, ses blés étant rentrés, il s'est élancé vers de nouveaux sommets du haut desquels il contemple sans doute la tempête qui siffle sur un champ qui n'est plus le sien. En attendant que sa question vitale se décide devant la chambre, le nouveau directeur fait ce qu'il peut, il engage Dupré [Duprez], il commande un ballet pour Fanny Elssler, prépare *Stradella*, et se réfugie sous *les Huguenots*, cette tente de soie et d'or que M. Meyerbeer, dans sa prévoyance, a tissée à l'Opéra pour ses jours mauvais.

Nourrit se retire, c'est là un fait grave, et qui pourra bien, plus tard, avoir quelque influence sur la destinée de la nouvelle administration. Nous ne connaissons nullement encore le ténor dont on fait si grand bruit. Ceux qui l'ont entendu en disent merveille. Cependant, quelque prévention qui s'élève en sa faveur, il nous semble difficile que Dupré [Duprez] soit de taille à supporter le fardeau du répertoire de Nourrit. Le système usité aujourd'hui à l'Opéra français donne trop à la déclamation pour que l'on puisse s'accommoder long-temps d'un chanteur élevé à l'école de la // 116 // pure expression musicale. Son intonation sûre et puissante étonnera le premier jour. Je ne dis pas que l'admiration qu'on aura pour lui dans une cabalette ou l'adagio d'un air n'aille pas jusqu'à l'enthousiasme, cependant tout en se familiarisant davantage avec sa manière, on s'apercevra qu'il néglige les ensembles, et ne prend aucun soin des récitatifs ; on sentira que son inspiration ne se répartit pas à mesures égales sur les nuances ; on parlera de Nourrit, toujours si préoccupé des détails ; si complet dans ses rôles ; les critiques s'en mêleront, et l'Italien pourra finir par chanter dans le désert. Je soupçonne que Rubini lui-même, le Rubini de *Otello* et de *la*

Sonnambula ferait une fort triste mine dans *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*]. A tout prendre, je conçois aujourd'hui le succès d'un Allemand à l'Opéra français, mais non d'un Italien ; car, vous le savez, tout le travail de la musique française lorsqu'elle est en veine d'inspiration, consiste à changer de modèle. Nous étions Italiens avec Rossini, nous sommes Allemands avec Meyerbeer ; la belle gloire en vérité ! Or, ces qualités de composition que l'on exige en France, Nourrit les possède à un degré éminent. Sa voix, pleine et sonore d'ailleurs, pourrait être plus agile, son geste plus naturel et plus simple ; n'importe, tout s'ordonne et se confond chez lui avec tant de goût et d'art, qu'il faudrait être bien mal disposé pour sentir le travail laborieux de sa vocalisation, ou l'emphase de sa pantomime. Ensuite, son activité se porte sur le moindre détail, la moindre note le tient éveillé ; rien ne fait défaut chez lui, ni la voix, ni l'expression, ni la démarche, et pour que l'harmonie soit complète (chose fort grave de nos jours) il se met à ravir. Nourrit est un chanteur français dans la bonne acception du terme. Bien plus, il faut dire que si ce mot de chanteur français ne soulève plus le ridicule même en France, c'est à Nourrit qu'on le doit. Aussi, nous sommes cette fois de l'avis du public, qui le voit avec peine s'éloigner du théâtre, et lui paie d'avance, chaque soir, ses regrets en témoignages gracieux et flatteurs. Après tout, l'Opéra sait ce qu'il perd et ne sait pas ce qu'il gagne. Ce qu'il perd, c'est un acteur intelligent et de bon goût, un artiste pleine de zèle et d'amour pour les grands maîtres, très regrettable même lorsqu'on l'aura remplacé.

Il nous semble que l'Opéra devrait aussi s'occuper un peu plus de ses cantatrices ; c'est une chose fort triste à entendre que l'exécution de *Guillaume Tell* ou de *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*] à certains jours de la semaine. Il y a là plusieurs jeunes filles sorties trop tôt du Conservatoire, et qui, dans l'intérêt du talent qu'elles pourront avoir un jour, feraient très bien d'y rentrer au plus vite. M^{lle} Maria Flécheux chante faux avec une assurance incroyable, M^{lle} Nau chante juste et n'a pas de voix. Or, par une fatalité bien aisée à concevoir, c'est toujours M^{lle} Flécheux qu'on entend. Ceux à qui une // 117 // excessive bonne volonté donne des oreilles plus fines et plus délicates, prétendent que M^{lle} Nau vocalise à merveille, et qu'il ne manque pas une perle à ses roulades. Nous ne chercherons pas le moins du monde à contredire cette opinion, attendu qu'il nous a été impossible jusqu'ici de saisir un son appréciable dans le gazouillement continu de cette jeune personne. Il y a dans ce moment à Bruxelles une cantatrice dont on vante la belle voix et l'expression dramatique ; pourquoi M. Duponchel ne tenterait-il pas de se l'approprier, ne fût-ce que pour être agréable à l'auteur de *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*] et des *Huguenots*, qui la demande à l'Opéra. Sur un pareil sujet, M. Meyerbeer peut presque passer pour infaillible ; le public est assez souvent de son avis pour qu'un directeur ne craigne pas de se compromettre en l'écoutant. D'ailleurs la nécessité le commande. Ne vaudrait-il pas mieux engager une fois pour toutes quelque forte et belle cantatrice de la trempe de la Devrient [*Schröder-Devrient*], par exemple, qui partageât le répertoire avec M^{lle} Falcon, que d'avoir ainsi trois ou quatre jeunes talents inexpérimentés, et qui ne se produisent jamais que devant une salle vide ? Que signifie aussi, je vous le demande, l'engagement de M^{me} Dupré [*Duprez*] que l'on paie à prix d'or ? Du temps que nous l'entendions à l'Odéon, M^{me} Dupré [*Duprez*] avait une voix aigre et désagréable que les années ont pu rendre pire, à moins toutefois que la voix de la femme n'ait mué avec l'âge comme celle du mari, grâce à quelque recette miraculeuse que l'on se transmet de père en fils dans la famille des Dupré [*Duprez*]. A *Stradella* succèdera *la Peste de Florence* [*Guido et Ginevra*], de M. Halevy [*Halévy*] ; puis viendra un ouvrage en cinq actes de M. Auber. Le regard ne perce pas plus loin ; au-delà commencent les ténèbres et l'obscurité. Or, à moins que *Stradella* ne révèle subitement un homme de génie dans M. Niedermayer [*Niedermeyer*], que M. Halevy [*Halévy*] ne soit tout à coup inspiré du ciel, et que M. Auber ne retrouve sa verve du *Philtre* et de *la Muette* [*la Muette de*

Portici], toutes choses au moins fort révocables, nous pouvons prendre patience, et faire nos provisions pour les temps de disette musicale qui vont s'ouvrir.

Rien n'égale l'activité qui règne au théâtre de la Bourse. L'Opéra-Comique est tout en émoi ; les partitions abondent, les succès s'entassent, les chefs-d'œuvre ne pèsent pas une once. Or, pour nous, cette crue surnaturelle du répertoire de l'endroit n'a rien qui nous étonne. Il y a maintenant, au théâtre de la Bourse, deux Opéras-Comiques, l'ancien et le nouveau, personnages considérables dont il faut à tout prix que les appétits gloutons se satisfassent. L'ancien Opéra-Comique est toujours le bucolique vieillard que nous avons vu tant de fois assis sous un bosquet de roses, avec ses jambes fines, son corps grêle, et vêtu d'un habit de satin jaune à boutons d'acier, et sa petite tête qui branle en mesure ; // 118 // M^{me} Damoreau [Cinti-Damoreau], avec son œil agaçant, son allure dégagée et vive, sa voix pleine de charme et de gentils fredons, représente le nouveau. Or, tout irait bien désormais si le vieillard voulait, une fois pour toutes, consentir à se taire sous ses charmes ; mais non, la vieillesse est incorrigible : de temps en temps le bonhomme se ragaillardit, sa tête se monte, il tourne sur lui-même vaillamment, vient à M^{me} Damoreau [Cinti-Damoreau] en prenant des airs de Céladon, tombe à ses pieds en l'appelant sa Colette, et finit toujours par l'attendrir en lui chantant les doux souvenirs de son jeune âge. Délicieux momens d'amour et d'enthousiasme, qui nous valent les représentations poétiques de chefs-d'œuvre tels que *le Bouffe et le Tailleur*, et *le Mauvais-Œil*, cette adorable partition qui semble sortie de la plume ingénieuse et facile de Gaveaux inspiré. Et dernièrement il avait tellement circonvenu M^{me} Damoreau [Cinti-Damoreau], le tentateur ! qu'elle en perdait la tête, et commençait à fredonner les motifs du *Rossignol*. Reprendre *le Rossignol* ! ô misère ! Heureusement que M. Auber est arrivé à temps avec son *Ambassadrice* pour empêcher cette belle équipée. La nouvelle partition de M. Auber ne vaut ni plus ni moins que toutes celles qu'il écrit depuis tantôt quatre ans. C'est la même grace dans les détails, la même pétulance dans le chant, le même esprit dans la manière de traiter le premier motif qui se présente, comme aussi le même manque absolu d'invention, la même absence de toute formule originale. A tout prendre, j'aimais encore mieux *les Chaperons blancs*. Il y avait çà et là, dans cette pauvre musique, certaines traces d'une verve bouffe excellente, dont M. Auber, sans cette inconcevable fureur de produire incessamment qui le travaille entre tous, aurait pu tirer bon parti pour l'avenir. C'est une chose triste que de voir l'auteur de *la Muette* [*la Muette de Portici*] et de *Gustave* [*Gustave III*], le seul représentant sérieux de l'école française, user ce qui lui reste de son génie en de si futiles travaux. Il y a dans la vie des grands maîtres une époque grave et féconde pendant laquelle, la première fougue de la jeunesse s'étant calmée et la Muse ne les sollicitant plus à toute heure, ils commencent à se recueillir, descendent dans la conscience de leur propre génie, en comptent les fruits mûrs et les bourgeons avortés, caressent les uns, émondent les autres, et ne donnant plus désormais que l'essence pure de leur pensée, rassemblent à loisir, dans une œuvre qu'ils élaborent rigoureusement, tout ce qu'ils dispersaient autrefois sans raison dans plusieurs. Or, c'est justement cette époque de réflexion et de maturité que M. Auber a choisie pour écrire quatre opéras par an. Étrange entreprise, dont on ne se tire qu'en appelant à son secours les artifices les plus déplorables et mille ruses de métier qu'il faudrait laisser à l'impuissance. Vraiment, d'une pareille musique on ne sait que penser. Je dirais volontiers, pour toute critique, ces trois mots de la comédie de Shakspeare [Shakespeare] : « Comme il // 119 // vous plaira. » Si vous êtes bien disposé, si vous avez l'âme épanouie, si rien au monde ne trouble la sérénité de votre humeur, il est fort possible que vous trouviez tout cela charmant d'un bout à l'autre, et ma foi ! vous n'aurez pas tort. D'une autre part, si la moindre chose vous embarrasse ou vous chagrine, s'il fait froid dans la salle, si votre

voisin est un lourdaud, vous pesterez tout d'abord contre cette musique ; vous direz que cette instrumentation est vide ou plutôt nulle, que le procédé y remplace à tout instant l'inspiration, que les motifs n'ont de grace et de fraîcheur que celles que leur donne la voix de M^{me} Damoreau [Cinti-Damoreau], et que vous aurez raison encore. Que vous trouviez cette musique bonne ou que vous la trouviez méchante, ce sera toujours bien ; ici tous ont raison, excepté pourtant M. Auber, qui pourrait mieux faire.

Maintenant détournez la tête un moment, jetez un regard sur l'année qui s'éloigne, comptez toutes vos jouissances musicales, et dites-nous à qui vous les devez ? dites-nous quels noms nouveaux vous sont apparus dans une auréole d'harmonie ? Aucun, n'est-ce pas ; la vie et la jeunesse sont toujours dans les chefs-d'œuvre des anciens maîtres, nos vieux amis. Vous pouvez bien vous souvenir confusément de vingt partitions, jetées çà et là dans le gouffre sonore ; mais les noms des musiciens, vous les avez tous oubliés. La seule grande et noble partition que l'année ait produite, porte et glorifie un nom déjà consacré, le nom de M. Meyerbeer. Quelle occasion plus belle pour les jeunes talents de monter et de grandir ! Les vieux déclinent ; de tous côtés les regards du siècle cherchent à l'horizon de nouvelles étoiles. Levez-vous donc, génies magnifiques dont on nous fatigue les oreilles depuis tantôt six ans ; au lieu de faire ainsi chanter vos louanges par les autres, chantez-les donc vous-mêmes dans quelque grande œuvre qui vous honore ; prenez votre essor une fois, que l'humanité vous contemple ! N'avez-vous donc des ailes, aigles sublimes, que pour faire du bruit à terre ? Vous qui déploieriez tant le système dans lequel sont écrits *Semiramide* et *Guillaume Tell*, venez un peu, maîtres, que l'on vous entende ! En vérité, vous tardez bien. Tout cela, c'est à faire pitié ; il y aura toujours des esprits turbulents qui naîtront tout simplement pour inquiéter le règne du génie. Lorsque Goëthe [Goethe] éclairait l'Allemagne de la splendeur de son nom, on n'eût pas trouvé dans les universités de Leipsig [Leipzig] ou de Heidelberg un si mince étudiant qui n'eût écrit son article de journal ou son petit livre (*Büchlein von Goëthe*), touchant la funeste influence que le *roi de Weimar* étendait sur l'art germanique. Goëthe [Goethe] est mort, et l'on a vu ce que la poésie allemande a fait depuis. Ainsi de Rossini. A les entendre, on eût dit que son plus grand crime n'était pas de pervertir le goût par ses formules italiennes, de manquer d'élévation et de force dramatique. — De // 120 // force dramatique, lui, l'auteur de *Semiramide* et d'*Otello* ! mais bien d'empêcher l'avènement sur la scène de sa musique du progrès et de l'avenir. Le public, lui aussi, a fait sa petite réaction, non qu'il pensât comme eux le moins du monde ; tout au contraire, le public, dans son ignorance, rendait justice au génie. Il trouvait cela trop grandiose et trop beau ; cette musique du passé, il ne la comprenait pas encore. N'importe, de *Moïse* [*Moïse et Pharaon*] il n'est resté qu'un acte au répertoire, et le premier opéra venu a plus pesé dans la balance du succès que *Guillaume Tell*. Or, Rossini, dans son découragement ou plutôt dans son ironie admirable, s'est retiré ; il se croise les bras et vous regarde faire. La place est libre, osez donc la prendre.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : [1^{er} JANVIER 1837]

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME IX – NEUVIÈME VOLUME

Year : None

Series : QUATRIÈME SÉRIE

Issue : [Livraison du 1^{er} Janvier 1837] (JANVIER-MARS 1837)

Pagination : 110 à 120

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : None

Signature : H. W...

Pseudonym : Hans Werner

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None