

Vie de Rossini, par M. BEYLE [STENDHAL] — *Joachim [Gioachino] Rossini*, von MARIA OTTINGUER, Leipzig 1852.

III.

ROSSINI EN FRANCE. — GUILLAUME TELL. ¹

VII. — LA MUSIQUE SOUS LA RESTAURATION. — L'OPÉRA FRANÇAIS MODERNE.

Pour se préoccuper de cette renommée dont le bruit remplissait le monde, pour discuter, proclamer et combattre les idées musicales de l'auteur du *Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*] et d'*Otello*, le Paris d'alors, le Paris de 1824, n'avait pas attendu l'arrivée de Rossini. Quittons le présent plein de susceptibilités et de petites passions pour remonter de quelque trente années le cours du siècle ; allons revivre à cette heureuse période de jeunesse où nul besoin de maintenir la position conquise, nulle soucieuse dignité ne comprimaient les élans du cœur, où, sans crainte de porter ombrage au sérieux, on pouvait tout aimer, tout sentir et le dire. La vie littéraire, la sainte ardeur des beaux-arts, ramenées en France avec la paix, avaient besoin de s'affirmer ; une école s'était fondée, un parti, le parti de la jeunesse française, marchant d'un enthousiasme unanime à la conquête de l'avenir. Émancipation de la langue par les idées, de la poésie par l'élément réel, tel fut à peu près chez nous le programme du romantisme en tant que parti littéraire. Je n'ai point à parler ici des tendances politiques qui se dégagèrent plus tard de ce noble et chevaleresque mouvement. Comment // 895 // cette émancipation se fit, chacun le sait ; le génie étranger vint en aide à nos efforts. Shakspeare [Shakespeare], Byron, Cimarosa, Dante, Rossini d'un côté de l'autre Schiller et Jean-Paul, Mozart et Goethe, Hoffmann, Novalis et Weber exercèrent à divers titres leur influence sur l'esprit des générations militantes. On eut ainsi dès le début, et comme sous la main, de grands exemples à citer, d'illustres patronages à réclamer en faveur des principes nouveaux.

Rossini avait alors à Paris de nombreux prosélytes, il avait aussi d'invétérés antagonistes, et ce terrain si calme aujourd'hui du Théâtre-Italien, où vous entendriez une mouche voler, était à cette époque une sorte de champ de Mars dans lequel on se pourfendait le mieux du monde, — ceux-ci combattant en héros pour le nouveau triomphateur, ceux-là, sectateurs acharnés du vieux goût, brandissant leur rapière au cri de Paisiello. Tandis que les deux factions militantes assiégeaient chaque soir les portes de Louvois, M. Paër [Paer], qui dirigeait le théâtre, mettait toute sa diplomatie (et Dieu sait s'il en avait!) à faire croire aux gens qu'il restait neutre dans la querelle.

C'était un personnage très fin et très rompu à l'intrigue que l'auteur de la *Griselda* (1797) et de *Sargine* [*Sargino*] (1803), compositeur habile, dont le talent avait un faux air de génie, véritable musicien d'interrègne, et qui, avec le bon Mayr, occupa on ne peut plus honorablement la vacance qui s'étend de Cimarosa à Rossini. M. Paër [Paer], né à Parme malgré son nom allemand, appartenait à cette classe d'esprits souples et déliés qui pensent que le talent est peu de chose, si l'on n'y joint encore l'art de le faire valoir. Doué

(1) Voyez les livraisons du 1er et du 15 mai.

dans sa jeunesse des qualités physiques les plus agréables, insinuant auprès des femmes, rien ne lui coûtait peur se concilier la faveur des grands. Il y avait en lui de l'homme de cour et du bouffon. Napoléon le rencontra sur son chemin un jour de belle humeur, le prit en amitié, et le nomma son maître de chapelle. Ce fut là le beau temps de M. Paër [Paer], qui ne manqua pas d'exploiter la position au profit de sa renommée et de sa fortune. Du reste, l'habit rouge de chambellan lui seyait à merveille : il avait l'œil émerillonné, le geste aristocratique, la jambe leste et dégagée sous le bas de soie, et l'air galant du cavalier ne nuisit point au succès du maestro. Les décorations venaient s'attacher comme d'elles-mêmes à sa boutonnière ; les pensions pleuvaient sur sa tête ; les tabatières d'or à chiffre diamanté encombraient sa chiffonnière, précieuses reliques d'une opulente période, dont, hélas ! sur ses vieux jours, quand les circonstances devinrent pressantes, on le vit se défaire peu à peu, si bien que, lorsqu'il mourut entre son perroquet et sa femme de ménage, il n'en restait plus une seule ! « Puisque la mort est inévitable, oublions-la, » écrit quelque // 896 // part M. Beyle [Stendhal] ; c'est aussi l'opinion que professait vers 1824 l'auteur de la *Griselda* et d'*Agnese*. A la chute de l'empire, en musicien philosophe, toujours prêt à sacrifier ses attachemens de la veille au besoin de servir le pays, le maître de chapelle de Napoléon offrit son concours à la restauration, qui l'accepta. Nommé directeur du Théâtre-Italien, M. Paër [Paer] se promit deux choses : faire jouer ses opéras, empêcher qu'on ne jouât ceux de Rossini, et dans le cas où l'opinion publique imposerait à l'administration la mise en scène d'une partition du jeune maître, s'y prendre de façon qu'on ne fût point tenté d'y revenir. « Toutes les premières pièces de Rossini jouées à Paris ont été montées d'une manière ridicule. Il me souvient encore de la première représentation de *l'Italiana in Algeri*. Lorsque peu après l'on donna *la Pietra del Paragone*, on eut l'attention de supprimer les deux morceaux qui ont fait la fortune de ce chef-d'œuvre en Italie (1). » Si adroite qu'elle parût être, la combinaison échoua. La perfidie fut démasquée, et la direction du Théâtre-Italien ne tarda pas à se voir la main forcée par une vaillante opposition, ayant à sa tête, à côté de M. Beyle [Stendhal], l'homme d'esprit qui rédigeait alors le feuilleton du *Journal des Débats* avec une verve d'initiative, un succès qu'on n'a pas égalés depuis.

Telle était la situation des partis lorsque Rossini et sa femme débarquèrent à Paris le 10 novembre 1823. Le soir même de son arrivée, l'auteur de la *Semiramide*, afin de mettre à profit les quelques heures d'incognito dont il allait pouvoir jouir, se rendit à l'Opéra. Étrange mystification du sort, on jouait, devinez quoi?... *le Devin du Village* ! Se figure-t-on Rossini assistant du fond d'une baignoire à cette rocambole du bonhomme Jean-Jacques, le chantre de Desdemona se donnant, au sortir de la Scala et de la Fenice, cet avant-goût, cette prélibation de la scène française ? « Ah ça ! cher maître, lui disait-on le lendemain, vous avez dû vous croire dans la lune ? — Mais non ! je vous jure que je ne m'attendais pas à mieux ; c'est de la musique de philosophe ! »

Le 12 novembre, le Théâtre-Italien donna *le Barbier de Séville* [*Il Barbiere di Siviglia*] au bénéfice de Garcia. On savait que Rossini assisterait à cette représentation ; la salle était remplie jusqu'aux combles, et fit au grand maître un accueil de roi. Au moment où Rossini parut dans sa loge, les applaudissemens éclatèrent ; l'orchestre et les chanteurs, électrisés par l'illustre présence, semblèrent se surpasser, et la représentation ne fut qu'un cri d'enthousiasme. Après le finale du premier acte, l'auteur, acclamé par la salle entière, se vit traîner sur la scène au milieu d'une pluie de fleurs et d'un tonnerre de bravos. // 897 //

Au second acte, le délire, toujours grandissant, atteignit son paroxysme, et cette

(1) Voyez M. Beyle [Stendhal], t. 1er, p. 28.

soirée se termina par une sérénade exécutée sous les fenêtres du triomphateur, et à laquelle prirent part tous les artistes du Théâtre-Italien. Rossini fut bientôt lié avec tout ce que la musique, les beaux-arts, les lettres et la société parisienne avaient de notabilités. Plein d'une respectueuse déférence pour les illustres vétérans du Conservatoire, simple et affectueux envers les renommées de sa génération, affable et encourageant pour la jeunesse encore obscure, bon camarade et joyeux convive, il sut concilier en de justes mesures certaines avances, certaines petites flatteries résultant de la situation, et ce qu'il devait à sa propre dignité, à l'éclat de son rang. Rossini visita les pontifes de l'arche-sainte : M. Reicha, le maître de la fugue et du contre-point ; M. Cherubini, le génie de la science, homme considérable à tous les titres, mais qui ne péchait point en général par excès de bienveillance, espèce de Royer-Collard musical, qui vous *égorgetait* le mieux du monde en ayant l'air de n'y pas toucher. Cette fois cependant l'auteur des *Deux Journées* se montra bon prince, et consentit à traiter de puissance à puissance, habile mouvement dont Rossini lui tint compte en redoublant d'égards et de compliments. Pour la finesse, la subtilité de l'intelligence et la pénétration du regard, les deux Italiens se valaient ; le vieil aruspice et le jeune s'étaient compris d'un coup d'œil, et, sympathiques ou non, ces deux natures n'avaient rien à redouter désormais l'une de l'autre.

En dehors de ce cercle des patriarches, auquel il faut adjoindre l'honnête, l'excellent M. Lesueur [Le Sueur], talent à vellétés épiques, noble cœur d'une bonhomie à vous rappeler La Fontaine, — en dehors de ce cercle un peu académique et vivant à l'écart, il y avait le groupe des compositeurs en communication plus directe avec le public. Boïeldieu [Boieldieu], esprit aimable et souriant, âme courtoise et pure, vrai chevalier de la muse française ; Hérold, physionomie rêveuse et languissante, complexion malade que guide au ciel l'étoile de Mozart ; M. Auber, le plus ingénieux, le plus charmant causeur, s'il est permis d'appliquer ce terme au langage des sons, le Rivarol du motif d'opéra-comique, — toute l'élite de notre compagnie chantante se rapprocha du centre générateur, de l'astre-roi vers lequel tant d'affinités antérieures l'entraînaient. Rossini connut alors et fréquenta ces hommes dont son génie s'était d'avance et de loin emparé, et qui, de même qu'on avait vu jadis les Dalayrac [D'Alayrac] et les Grétry subir l'influence de Mozart et de Cimarosa, — sans abdiquer leur originalité, sans cesser de rester fidèles au terroir natal, — devaient s'abandonner à la dérive au courant de ses idées, celui-ci dans *la Dame Blanche*, celui-là dans *Marie* et *Zampa*, le troisième dans *la Muette de Por- // 898 // -tici*. De M. Halévy on ne parlait pas encore, bien qu'il ait eu, lui aussi, sa fièvre d'imitation rossinienne, laquelle, si je m'en souviens, produisit *Clary* [Clari], partition médiocre, dont la Malibran elle-même ne put conjurer la chute. C'était d'un tout autre système, d'une tout autre inspiration que le talent de M. Halévy se réservait de procéder. Sans *Robert le Diable*, qui pourrait dire si *la Juive* eût existé jamais ? Or à cette époque M. Meyerbeer se cherchait lui-même en Italie, et ne songeait pas encore à s'ouvrir cette grande route intermédiaire où nombre de bons esprits devaient s'engager à sa suite.

Rossini vit aussi le monde, mais avec réserve et discrétion. Il était trop homme de bonne compagnie pour ignorer que la gaieté en France n'est plus de mise entre gens comme il faut, et, quoique la gaieté fût le fond de son caractère, il y renonça formellement, ce qui désappointa beaucoup tous ceux qui se promettaient des merveilles de la conversation d'un maître si étincelant de verve et d'esprit dans ses ouvrages. Cette circonspection plut d'autant moins qu'elle avait pour objet de tenir les curieux à distance et de couper court aux sollicitations importunes. Que Rossini se fût donné chez nous pour ce qu'il était, un *viveur* de génie, un épicurien d'humeur goguenarde et parfois même un peu cynique, aimant à bafouer les gens en plein visage et commettant à Naples cette énormité d'ôter sa chemise devant un *monsignore* à l'effet de prouver au prélat abasourdi qu'il avait tort de vanter sa musique, attendu que ce qu'il fallait avant tout célébrer en lui, c'était la beauté sculpturale des formes et

la perfection grecque du modelé ; — que Rossini se fût produit à Paris sous cet aspect (celui de sa nature), il eût aussitôt soulevé contre lui toutes les hypocrisies, qui n'eussent point manqué de faire servir à l'amoindrissement du grand artiste les mœurs décidément trop anacréontiques et le *débraillé* du citoyen. Avant de modifier son style, il modifia ses habitudes et sa tenue, convaincu de cette vérité profonde, que le style, c'est l'homme. Il s'effaça donc, mais en homme qui connaît sa valeur et n'entend point qu'on prenne au pied de la lettre la modestie dont il se targue. Sous cet extérieur de condescendance et d'humilité frémissait l'instinct aristocratique, prompt à se réveiller à la moindre occasion. Un jour, dans un banquet fameux (1), M. Lesueur [Le Sueur] venait de lui porter un *toast* ; Rossini se lève et boit à Mozart. C'était se mettre au rang des dieux. La prétention fut remarquée, d'autant plus qu'autour de la table siégeaient les plus // 899 // commandantes représentants de l'école française. Cette fois le sentiment de sa grandeur personnelle l'emporta sur la politesse. Les plus simples bienséances eussent voulu qu'il nommât Cherubini ou Boïeldieu [Boiieldieu] : il dit Mozart, comme si, dans ce congrès de célébrités contemporaines, il n'eût pas trouvé un seul nom digne de figurer auprès du sien.

Mais ce fut surtout à Londres, où l'illustre maître se rendit à quelques semaines de là (1), que ces éclairs d'indépendance et de hauteur se firent jour. Rossini se sentait sur le terrain de Brummel, et, sans aller jusqu'à l'impertinence, il prouva du moins qu'il savait comment s'y prendre pour jouer vis-à-vis de la société britannique le rôle périlleux d'homme à la mode. Admis dans l'intimité du roi George IV, il était des petits déjeuners de Brighton. Sa majesté, fort adonnée aux belles-lettres, aimait aussi beaucoup la musique, et daignait même, à ses loisirs, s'escrimer sur le violoncelle. Rossini l'amusait infiniment par son esprit, ses anecdotes, et cette bonne humeur avec laquelle il se mettait au piano sans attendre qu'on l'en priât : bonne humeur dont il ne fallait cependant point abuser, car alors le maestro prenait sur lui de couper court à la séance, ni plus ni moins que s'il eût été au milieu d'un cercle d'artistes. « Sire, dit-il un matin à George IV, qui voulait à toute force le voir ou plutôt l'entendre continuer, assez de musique pour aujourd'hui ! Si votre majesté le permet, nous garderons cet air pour une autre fois. » Comme un de ses amis l'engageait à se tenir en garde contre certaines familiarités qui pouvaient, observait-on, finir par lui jouer un mauvais tour : « Bah ! répondit l'auteur d'*Otello*, qu'ai-je à craindre ? C'est sans doute en ma qualité d'homme de génie qu'on m'a invité à venir en Angleterre, et comme tel je m'estime l'égal de tout le monde. D'ailleurs j'en ai tant vu de rois, que je commence à me sentir parfaitement à mon aise dans leur compagnie, et je ne sais pas pourquoi je devrais le leur cacher. »

De retour à Paris, Rossini s'y établit indéfiniment. La restauration, à qui du moins on rendra cette justice de reconnaître sa vive et généreuse sympathie pour les arts et ceux qui les illustrent, ne négligea aucun moyen de s'attacher le grand maître. Objet des prévenances // 900 // les plus flatteuses de la cour et notamment de la part de M^{me} la

(1) On trouvera dans les feuilles du temps l'histoire de cette réunion, à laquelle assistaient aussi Mme Pasta, Talma et Mlle Mars. Les petits théâtres s'en occupèrent, et M. Scribe exploita la circonstance dans un vaudeville représenté au Gymnase sous le titre du *Grand Repas*.

(1) Rossini et sa femme quittèrent Paris en décembre 1823 pour aller remplir un engagement de trois mois qu'ils avaient contracté au prix de 62,500 francs avec l'entrepreneur du King's-Theater. Bien qu'il se fût engagé à écrire un opéra nouveau, l'insouciant maestro se contenta de présider à la mise en scène de *Zelmira*. Cette partition, remaniée pour la troisième fois selon le système italien, si accommodant pour la paresse du compositeur, n'obtint pas le succès auquel on semblait pouvoir s'attendre ; l'accueil triomphal était réservé au *Barbier de Séville* [*Il Barbiere di Siviglia*], qui parut sous les auspices de Mme Cataloni, circonstance qui changea l'ovation de l'époux en un crève-cœur pour la femme, laquelle avait été peu goûtée dans *Zelmira* ; mais Rossini prit la chose en philosophe.

duchesse de Berry, il vit bientôt pleuvoir sur lui les distinctions et les faveurs. La maison du roi voulut traiter l'auteur de *Tancredi* et d'*Otello* en compatriote, et fit pour lui à l'instant ce qu'elle faisait pour MM. de Lamartine, Victor Hugo et tant d'autres gloires nationales qui figuraient sur le livre de ses pensions. M. de La Rochefoucauld, qui présidait alors à l'administration des beaux-arts, offrit à Rossini la direction du Théâtre-Italien, attributions que celui-ci eut grand soin de décliner, aimant mieux, en qualité de compositeur *ordinaire*, se réserver une influence omnipotente. Dès ce jour, les opéras de Rossini s'emparèrent du répertoire d'une façon presque exclusive ; lui-même, selon ses engagements, surveillait la mise en scène, travail qui du reste ne l'induisait guère en frais d'imagination, et qui, selon l'antique usage pratiqué de tout temps en Italie, consistait à faire du nouveau avec du vieux. Ce fut ainsi qu'à l'occasion du sacre de Charles X il composa *le Voyage à Reims* [*Il viaggio a Reims*], boutade inspirée par la circonstance, et dans laquelle, parmi divers fragmens empruntés à d'anciens ouvrages, on distingue deux ou trois admirables morceaux enchâssés plus tard dans *le Comte Ory*.

Cependant l'Académie royale de musique voulut à son tour avoir sa part des œuvres du génie que préconisait l'Europe entière. Rossini se ressouvint du *Maometto* [*Maometto II*], cette partition grandiose méconnue de Naples et de Venise, ignorée de Paris, — et, démolissant l'édifice premier de fond en comble, il en tira, comme d'une carrière de marbre, les élémens du *Siège de Corinthe*. La même chose eut lieu à deux ans de distance pour *Mosè* [*Mosè in Egitto*], qui vit se développer encore ses proportions, s'augmenter ses richesses mélodiques, et parut sur la scène française comme transfiguré par cet art merveilleux que possèdent seuls les maîtres d'accorder le ton général d'un tableau avec le goût traditionnel du pays auquel ils le présentent.

C'est que Rossini, apportant à la France l'initiative de ses idées, subissait l'action irrésistible de Paris, qui semble avoir pour privilège de s'approprier en les modifiant toutes les découvertes de l'esprit humain, toutes les tendances du génie. S'il y a au monde un genre de production qui porte en soi le caractère cosmopolite, c'est à coup sûr l'opéra, en ce sens que les variétés nationales du style musical y disparaissent complètement. Ce que furent jadis Rome et Naples comme centres où venaient se réunir tous les fils de cette trame singulière, Paris l'est aujourd'hui. Ici en effet, les nuances caractéristiques s'effacent, les aspérités se dérobent, les styles se confondent. On dirait l'immense caravansérail où fraternisent sur le chemin de La Mecque toutes les nationalités errantes, le champ de mai universel où l'Italie et l'Allemagne échangent leur originalité respective sous // 901 // les yeux de la France, qui n'a garde de manquer à s'en attribuer la meilleure part. A aucune époque, l'opéra français n'a joué un rôle aussi considérable que pendant ces vingt-cinq dernières années, et ce rôle, pour peu qu'on veuille y réfléchir, à qui le doit-il, si ce n'est en grande partie à des étrangers? Je me hâte de proclamer le mérite de deux ou trois ouvrages supérieurs dus à l'inspiration de maîtres nationaux, lesquels, bien qu'ils soient signés de noms français, n'en portent pas moins l'empreinte, celui-ci de l'influence rossinienne, cet autre du système introduit par M. Meyerbeer ; mais, si nous exceptons *la Muette* [*la Muette de Portici*] et *la Juive*, quels titres voyons-nous figurer parmi les chefs-d'œuvre qui font chez nous comme au dehors la renommée de notre première scène musicale? *Guillaume Tell*, *les Huguenots*, *la Favorite*, opéras français d'auteurs allemands et italiens : je dis opéras français, parce qu'il est incontestable que la France et Paris ont des droits à revendiquer sur ces ouvrages, qui, dans les conditions où nous les admirons à différens degrés, n'auraient pu naître ni à Naples, ni à Berlin, ni à Vienne.

Étrange chose que la France, qui ne compte guère qu'au troisième rang comme école, possède sur les deux nations qui la priment le privilège souverain d'absorber dans son génie le génie de leurs propres enfans! C'est que la musique ne vit pas seulement de sons, et

que si, au point de vue esthétique, l'Italie et l'Allemagne ont le pas sur nous, au point de vue des idées nous sommes leurs maîtres. En ceci, l'action de la France est comme ce morceau de levain dont parle l'Évangile, et qui suffit pour mettre en fermentation une masse tout entière. De là vient cet honneur qu'on fait à la France des magnifiques résultats obtenus par des compositeurs italiens et allemands. Paris, je le répète, est devenu aujourd'hui le centre de l'opéra moderne, et cela, non point à cause du plus ou moins grand nombre de chefs-d'œuvre qui s'y sont produits, mais uniquement parce que c'est à Paris qu'a pris naissance le nouveau système de drame musical qui régit le monde. Qu'était-ce que l'opéra français pendant les vingt premières années de ce siècle? Une chose insignifiante et monotone, tirant sa raison d'être en partie d'un passé fameux, en partie de l'imitation rossinienne, qui faisait alors son tour d'Europe. Avec les beaux jours de l'empire s'en était allé le style des Lesueur [Le Sueur] et des Spontini, style héroïque et pompeux, en harmonie avec les sentimens déclamatoires d'une génération exclusivement vouée aux palmes de Bellone, et qui se rapportait à la grande manière de Gluck à peu près comme la peinture de David se rapporte à l'antique. Ce fut alors le tour de Boïeldieu [Boieldieu] de régner par les grâces de son chant sur des esprits amoureux des bienfaits de la paix, ce qu'il fit en coquetant de son mieux avec la muse italienne : génie aimable à qui je ne reprocherai // 902 // qu'un tort, qui d'ailleurs tenait à son époque, et dont M. de Chateaubriand lui-même n'est pas toujours exempt, je veux parler d'une certaine tendance au romantisme de troubadour. Bientôt autour de l'auteur de *Jean de Paris* vinrent se grouper Hérold et M. Auber et successivement l'on eut *le Muletier* et *la Clochette*, *la Neige* et *le Concert à la Cour*.

Néanmoins cette période, toute gracieuse et spirituelle qu'elle fût ne répondait qu'imparfaitement aux besoins du temps. Le mouvement romantique avait abaissé toutes les barrières qui jusqu'alors s'étaient élevées entre les diverses littératures. « Plus de Pyrénées! » avait dit Louis XIV. Les générations nouvelles, enchérissant sur le mot du grand roi, s'écriaient : « Plus de Rhin, ni d'Alpes, ni de Manche! » De toutes parts le génie étranger se faisait jour. « Invasion des barbares! » murmuraient alors les retardataires. Gardons-nous de nous montrer injustes et de méconnaître aujourd'hui les bienfaits de cette crise : quand les torrens n'entraînent pas la terre, ils la fécondent. Ainsi de cette noble langue française, où des fleuves inconnus ont passé, et qui, au lendemain de la débâcle, n'en a que mieux senti frémir en elle les germes primitifs ravivés par l'alluvion étrangère. On a beau se récrier, un peu de sang nouveau ne saurait nuire, fussiez-vous même la langue française, et les barbares fussent-ils Shakspeare, Dante, Calderon [Calderin de la Barca] et Goethe!

La révolution qui partout éclatait, dans les lettres et les beaux-arts, se produisit enfin dans la musique, et M. Auber eut l'insigne bonne fortune de réunir pour la première fois dans *la Muette de Portici* tous ces élémens de poésie et d'histoire, de passions individuelles mêlées à la vie d'un peuple, de couleur locale et d'intérêt dramatique, dont se compose cette chose pleine de contrastes, d'illusion et de fantasmagorie qu'on nomme l'opéra moderne. A la place de l'opéra de concert, dont la tradition s'était perpétuée en Italie depuis Hasse, d'une musique exclusivement destinée à mettre en évidence la prépotence individualité du virtuose, on eut le drame chanté, dans lequel la voix et la bravoure de l'exécutant cessent d'être *le but* pour n'être plus que *le moyen* (1), et qui semble se proposer de donner aux masses cette émancipation dont le

(1) Prenez *la Muette* [*la Muette de Portici*], *Guillaume Tell*, *Robert le Diable*, *la Juive*, toutes les partition écrites dans le système français moderne : n'est-il pas évident qu'ici la personnalité du chanteur tient moins de place? David et Rubini étaient sans doute de plus grands chanteurs que Nourrit, et cependant quelle figure ces artistes d'un si haut rang eussent-ils faite dans son répertoire? C'est que le virtuose est un être simple qui s'entend à passionner un auditoire par la seule magie de la

génie de Mozart dota jadis les forces instrumentales. De hors-d'œuvre lyrique qu'il était, de banal et monotone interprète de quelques idées générales, le chœur se transforme héros, et prend une part chaleureuse à cette action, qu'il s'était contenté jusque-là de côtoyer à la manière antique. Les morceaux d'ensemble même, quatuors et sextuors, cèdent le pas aux masses, en qui se concentre toute la vie musicale du drame. Quant à l'air proprement dit, à peine s'il en est question, et les solos sont des barcarolles dont quelque chant populaire a fourni le motif (1).

Il convient ici d'entrer dans quelques détails pour caractériser bien nettement l'opéra moderne. Les vieux maîtres de la période qui précéda Gluck et Mozart savaient, eux, parfaitement à quoi s'en tenir et ce qu'ils voulaient. Une cantate dramatisée, une matière quelconque à laquelle on adaptait une musique capable de mettre en évidence sous toutes ses formes l'habileté du chanteur, tel était le but qu'on se proposait : tâche modeste sans doute, mais que plusieurs compositeurs surent remplir avec bonheur. Gluck, lui aussi, sait ce qu'il veut, poursuit un but systématique et se meut dans des formes déterminées. À l'exemple de ses prédécesseurs, il compose des morceaux de musique sur une cantate ; seulement ces morceaux, qui ne servaient naguère qu'à mettre en évidence la dextérité du virtuose, se proposent désormais un but bien autrement noble et sérieux, celui d'élever à sa plus haute puissance d'expression la vie dramatique contenue dans une situation. Après Gluck vient Mozart, le grand Mozart, dont chaque partition fut un chef-d'œuvre, et chaque chef-d'œuvre une tentative nouvelle. Avec *Idoménée* [*Idomeneo, re di Creta*] et *Titus* [*La Clemenza di Tito*], la forme héroïque traditionnelle vit s'étendre et s'élever ses proportions ; avec *les Noces de Figaro* [*le Nozze di Figaro*], l'Allemagne eut l'opéra-comique, cet aimable tableau de genre qu'ils appellent, de l'autre côté du Rhin, *l'opéra de conversation*, et dont l'origine est toute française. *La Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*], où les motifs populaires s'entrecroisent, où les *lieds* abondent, porte le caractère local d'une féerie viennoise, et quant à *Don Juan* [*Don Giovanni*], de cette prodigieuse création date, on le sait, l'opéra romantique. Dans la poésie dramatique, deux illustres contemporains de Mozart, Schiller et Goethe, ne faisaient pas autre chose ; eux aussi multipliaient les essais, et, par ces explorations dirigées en tous sens, // 903 // préparaient aux lettres allemandes cette ère d'hésitations et de tâtonnements qui dans l'ordre musical suivit le règne de Mozart.

Les anciens compositeurs et leurs poètes obéissaient à des lois consacrées par le respect des générations et non moins immuables que celles du culte égyptien. Ce n'était pas aux jours heureux où florissaient les Hasse qu'on voyait le maestro se soumettre au bon plaisir du poète, ou le poète faire droit aux fantaisies du maestro. Un *librettiste* qui se fût mis en tête de vouloir diviser un air en trois parties au lieu de le couper simplement en deux, un musicien qui se fût avisé de traiter cet air au point de vue du sentiment dramatique, eussent passé l'un et l'autre pour des gens ineptes. Un formalisme souverain réglait alors l'inspiration, et force était au musicien de procéder à son œuvre selon le cérémonial ayant cours. Il entrait dans la destinée de l'opéra moderne de secouer cette tyrannie conventionnelle, et son caractère à lui est de

voix et de l'art qu'il possède de s'en servir tandis qu'avec le système en question le talent du chanteur doit se compliquer d'une foule d'autres accessoires. Tous les journaux ne s'accordaient-ils pas dernièrement à louer le style que M^{lle} Cruvelli [Crüwell] apporte dans la combinaison de ses costumes! Qui jamais eût songé à féliciter la Malibran d'un pareil avantage? Là se trouve la différence des deux principes : dans l'un, tout est subordonné au virtuose, qui dans l'autre devient un simple rouage de la machine, et comme tel subit l'action des mille autres ressorts qui la composent.

(1) Cette tendance particulière à la musique moderne devait du reste s'étendre aussi aux autres arts : je l'ai retrouvée en Allemagne, principalement dans les peintures de Kaulbach, qui sont l'histoire en action, non plus d'un individu, d'un héros, mais de tout un peuple.

ne pas avoir de forme spéciale, mais de les exploiter à la fois toutes sans exception. L'épopée et le drame, la musique d'église et la musique de ballet, le chant populaire et le morceau de concert, tels sont les éléments variés jusqu'à l'infini dont se compose cette machine étrange et compliquée. L'ancien opéra s'adressait plus particulièrement au monde des cours, à l'aristocratie ; l'opéra moderne s'adresse au public, à cet être d'origine toute récente dont la fréquentation des conservatoires, le goût des arts, la lecture des journaux ont élevé l'intelligence au-dessus du vulgaire, et qui, trop peu naïf pour qu'on puisse appeler son jugement la voix du peuple, ne possède cependant pas les connaissances nécessaires pour se rendre compte exactement des arrêts qu'il porte. Cette mêlée étrange, cet amas de contradictions que nous appelons aujourd'hui un public répond on ne peut mieux à l'idée qu'on se fait de l'opéra moderne. Dans la sphère de la musique instrumentale, dans les régions abstraites de la symphonie, c'est le compositeur seul qui règne et gouverne en maître absolu. Dès qu'il s'agit d'opéra, les conditions changent, et le public s'impose au musicien, quel qu'il soit. En ce sens, *la Muette* [*la Muette de Portici*] et *Guillaume Tell* appartiennent à l'opéra moderne ; je dirai plus, ces deux chefs-d'œuvre peuvent s'attribuer l'honneur d'avoir créé le genre.

La Muette [*La Muette de Portici*] fut, on le sait, représentée en 1828. A la veille de la révolution de juillet, il semble que ce soit une plaisanterie de chercher à voir dans un opéra l'avant-coureur d'un événement de ce genre, et cependant comment nier certains rapprochemens ? Et s'il est vrai que les beaux-arts et la littérature soient l'expression de l'état social d'un peuple, pourquoi la musique, cet enfant perdu de l'histoire moderne, après avoir si bien su peindre la sentimentalité frivole d'un autre temps, n'aurait-elle point rendu l'effervescence des // 905 // esprits aux approches des jours de crise ? Singulier démocrate, dira-t-on, que M. Auber ! Et Rossini donc ! Rossini, qu'aujourd'hui encore en Allemagne on appelle le musicien de la sainte-alliance, en a-t-il moins pour cela écrit *Guillaume Tell* ? C'est qu'il faut se garder de confondre l'homme avec l'artiste, et qu'il y a de ces courans électriques qui vous pénètrent à votre insu et malgré vous-même. La musique tire son inspiration du milieu où elle vit. Placez un maître au sein de l'atmosphère du XVI^e siècle, il chantera les divins psaumes de la chapelle Sixtine ; faites-le vivre sur le boulevard des Italiens, entre 1825 et 1830, et la fièvre politique conduira sa plume. Jamais M. Auber ni Rossini ne furent de grands libéraux que je pense, et pourtant quelles œuvres plus que *la Muette de Portici* et *Guillaume Tell* portent gravée à fond la date de la période qui les a vues naître ?

Rossini assista au succès de *la Muette* [*la Muette de Portici*], il en comprit le sens et la portée, ce qui ne l'empêcha pas de continuer à vivre en homme de loisir. Il habitait alors le boulevard Montmartre, et voyait la plus aimable compagnie. Comme il avait l'habitude de rester couché fort avant dans la matinée, on arrivait chez lui vers midi, on se disait les nouvelles, on causait de la chambre et du théâtre. S'il était par hasard d'humeur songeuse, il laissait aller la conversation sans interrompre sa besogne, et se contentait çà et là de décocher quelque saillie à propos d'un nom propre qu'il tirait au vol ; si au contraire il avait le cœur au bavardage, s'il avait bien dormi et bien digéré, une fois lancé, il ne s'arrêtait plus, et Dieu sait à quel feu d'artifice on pouvait s'attendre ! Des anecdotes, il en avait sur tout le monde, et les racontait avec cette verve et cet irrésistible entrain qu'il mettait à chanter son air de Figaro. Qui n'avait-il pas connu dans sa vie aventureuse ? Les papes et les rois, les premiers ministres et les comédiennes, les grandes dames de la société romaine et les *contadine* d'Albano. Il quittait le prince Metternich pour vous parler de la Marcolini, le soprano Crescentini pour vous débiter les plus amusantes particularités sur le sacré collège, et, cela ne vous déplaît, en style de Faublas plutôt qu'en style de Pétrarque. Ainsi arrivait l'heure du grand lever, lequel se passait en présence des uns et des autres. Rossini est peut-être avec M. de Talleyrand le dernier qui soit imperturbablement demeuré fidèle à ce reste des mœurs de l'ancien régime. A l'exemple de ces charlatans

contemporains, hélas! trop connus à la foire, il ne s'écriait pas : Je suis un prince! mais il savait très spirituellement se faire partout traiter comme tel. Il passait le premier et trouvait cela fort naturel ; en un mot, il vivait dans sa sphère en véritable grand seigneur. Qui pourrait se vanter de l'avoir vu condescendre à ces faiblesses auxquelles tant d'hommes // 906 // illustres dans les arts ne rougissent pas de payer journallement un si déplorable tribut? Également peu accessible à la critique et aux louanges, il affectait de ne rien lire de ce qu'on écrivait sur lui et préférait l'injure à ce banal panégyrique qu'une démarche officieuse nous peut valoir. « Il y a moyen de tout faire avec grâce, » disait un des sceptiques les plus aimables de ce temps ; j'appliquerais volontiers ce mot à Rossini, qui sut mettre de la dignité jusqu'en des relations où bien des caractères eussent échoué : je veux parler de son intimité si connue avec M. Aguado, et qui dura jusqu'à la mort du célèbre millionnaire. Pour un maestro tel que Rossini, qui passait pour aimer beaucoup l'argent, ce commerce de toutes les heures avec un homme dont la fortune exerçait une si grande influence avait un côté périlleux. On sait en effet à quelles fâcheuses compositions de caractère on peut aisément se laisser glisser en pareil tas. De l'ami au complaisant il n'y a que la main. Cette nuance fut toujours sentie et délicatement observée. Il faut dire aussi que le Mécène était fait pour comprendre l'homme de génie qui s'attachait à lui. Ces deux natures, supérieures à divers titres, semblaient s'appeler l'une l'autre : une immense fortune, un immense génie, deux sommets du haut desquels on prend en pitié bien des misères! Ces deux grands dégoûtés s'ennuyaient ensemble, tel est peut-être le dernier mot d'une amitié dont on a longtemps cherché le secret, et qui, philosophie à part, honore également le musicien et l'homme de finances.

Si, chez presque tous les maîtres qui ont eu plusieurs manières, la transition climatique s'est manifestée au dehors par diverses modifications dans le sentiment et les idées, nous devons convenir que rien de semblable n'eut lieu à propos de *Guillaume Tell*. Impossible de mieux cacher son jeu ; aucune apparence de recueillement, toujours le même sourire sur les lèvres, le même badinage insouciant. On s'attendait à quelque-une de ces compositions mixtes où, comme dans *le Siège de Corinthe* et *Moïse [Moïse et Pharaon]*, figurent d'anciens fragmens remis en œuvre, auxquels viennent se joindre quatre ou cinq morceaux écrits d'inspiration, vigoureuses cariatides supportant l'entablement d'un édifice restauré. Au lieu de cela, *Guillaume Tell* prenait naissance, et dans quelles conditions? A travers le va-et-vient de l'existence la plus assaillie par les mille obsessions auxquelles la renommée et la mode assujettissent d'ordinaire celui qu'elles adoptent, surtout quand cet heureux favori se trouve être en même temps le plus spirituel des convives. Un jour j'entrai chez lui, sa porte était ouverte, et comme d'habitude vingt personnes causaient tout haut pendant qu'il travaillait. Je le vois encore, debout et penché sur la table de son piano, couvrant son papier de musique de notes phosphorescentes qui paraissaient jaillir au courant de la plume. Quand // 907 // il avait achevé une page, et tout en attendant que l'encre fût séchée, il laissait échapper quelques mots qui prouvaient qu'il était à la conversation, puis aussitôt se remettait à sa besogne sans plus désespérer. Dès qu'il se faisait un moment de silence, nous entendions le grattement de sa plume, qui brûlait le papier. — Je m'approchai : c'était l'ouverture de *Guillaume Tell* qu'il instrumentait. Le manuscrit existe encore, on y chercherait en vain l'ombre d'une rature.

L'apparition de *Guillaume Tell* fut un événement. Ceux-là mêmes qui s'attendaient à des prodiges restèrent confondus en présence d'une aussi soudaine évolution du génie. Désserter la routine italienne pour entrer franchement dans la voie de l'école française, c'était déjà faire beaucoup ; mais s'emparer de haute lutte de l'esprit nouveau, s'approprier le romantisme, passionner sa mélodie de toutes les agitations fiévreuses du moment, voilà ce qui chez un étranger devait surprendre! Il est vrai de dire que Rossini compte parmi ces

rare intelligences qui possèdent le don de se naturaliser partout où elles vont. C'est pourquoi j'ai toujours regretté qu'il ne lui soit point venu à l'idée (à partir de cette dernière période, bien entendu) de faire une excursion dans un certain monde, celui de Shakspeare [Shakespeare] ou de Goethe par exemple. Comme, avec cette faculté d'assimilation dont *Guillaume Tell* porte les marques, il se fût acclimaté dans cette idéale patrie! quel Méphistophélès il aurait pu créer (1)! Malheureusement Rossini, assez semblable en cela aux grands chanteurs qui préfèrent la mauvaise musique à la bonne, a toujours dédaigné superbement de s'enquérir de la valeur du motif qu'on offrait à son imagination; à ses yeux, un poème en vaut un autre, et c'est du talent et de l'initiative du musicien que tout dépend. Il faut avouer que si c'est là une opinion discutable, personne ne l'a mieux justifiée que l'auteur de *Guillaume Tell*. « Les passions et les amours vulgaires qui remplissent toutes les années des centaines de romans sont ce qu'il faut à la musique, qui se charge, en proportion du génie du maestro, de leur ôter l'air vulgaire et de les élever au sublime. » C'est que M. Beyle [Stendhal] définissait la poétique du drame musical, c'est ainsi que la comprend Rossini, et qu'aura le droit de la comprendre toute imagination qui, à l'instar de la sienne, saura évoquer la lumière du néant. Voyez *Guillaume Tell*: où trouver une rapsodie capable d'être comparée à ce poème? Et cependant, à travers tout ce fatras classique, le romantisme de l'époque se fait jour; je dis plus, il y a dans cette musique, composée à la veille des journées de juil- // 908 // -let, je ne sais quel pressentiment des événemens qui se préparent. Qu'importe d'ailleurs qu'ici, comme dans *la Muette* [*la Muette de Portici*], une révolution populaire serve de thème à l'opéra? Je parle de l'idée musicale en tant qu'indépendante du sujet, de son expression et de son mouvement.

Il suffit d'opposer *Tancredi* à *Guillaume Tell* pour voir quel immense chemin les idées ont parcouru pendant les quinze années de paix qui séparent ces deux œuvres polaires d'un même homme. Paris exerce, à dater de cette époque, une attraction en quelque sorte démoniaque sur toutes les productions du génie européen. C'est à Paris que la musique italienne et la musique allemande ont désormais leur centre; c'est dans cet atelier universel que vont maintenant s'élaborer ces partitions cosmopolites où Rome et Naples, Vienne, Berlin et Munich distingueront plus tard, à travers les élémens les plus dissemblables, le signe indélébile de la nationalité du maître. L'Espagne elle-même, qui n'a jamais brillé par la musique (1), eut son représentant à ce congrès des arts. Qui ne se souvient encore aujourd'hui de ce Gaspard Gomis, nature ardente et passionnée, imagination vouée jusqu'à l'ivresse au culte de Mozart et de Haydn, et dont une mort hâtive éteignit cruellement la flamme? Entre tous les jeunes gens qui s'empressaient autour de Rossini vers cette période, il n'y en avait point que l'illustre maestro distinguât davantage et sur lequel il plaçât de plus riches espérances. Une fin précoce ne permit pas à cet horoscope de se réaliser. Gomis mourut à trente ans, consumé par le feu qui trop souvent dévore les adeptes, et l'unique opéra qu'il ait écrit, *le Revenant*, ce chant du cygne qui précéda sa mort, comme *le Pré aux Clercs* précéda la mort d'Hérold, comme *les Puritains* [*I puritani*] celle de Bellini, montre à quel point cette tête espagnole, nourrie de Mozart et de Haydn, ardemment éprise de Rossini, avait subi l'influence française.

(1) On s'est toujours mépris, selon moi, sur les conditions musicales de ce sujet de *Faust*, traité vingt fois et maltraité par des compositeurs chez lesquels le sens du fantastique prédomine. Un Voltaire musicien, Rossini dans ses meilleurs jours, tel je me représente le maître capable de rendre ce poème par son côté le plus original: l'esprit.

(1) L'Espagne, qui compte vingt peintres du premier ordre, n'a pas un musicien qu'on puisse citer. D'autre part, que vaut en peinture l'école napolitaine? Et c'est Naples qui a donné au monde Cimarosa et Pergolèse [Pergolesi]. Double argument en faveur du système compensations!

Il est dans la nature des grands succès de provoquer les réactions, et tandis que la France, toujours si libérale et si magnanime en ses adoptions, se donnait sans arrière-pensée à l'homme aimable dont le génie enchantait le monde, l'Allemagne se raidissait de plus en plus contre une gloire qu'elle avait de tout temps impatiemment supportée. Le *Freyschütz* [*Freischütz*] de Weber fut une protestation nationale de l'esprit germanique contre la souveraineté de Rossini, parvenue à son point culminant. Le romantisme littéraire en Allemagne avait eu pour mobile la haine de la France et l'enthousiasme patriotique ; le roman- // 909 // -tisme musical procéda d'une tendance anti-italienne. Cette sainte croisade contre l'imitation des lettres françaises, dont Schlegel et Tieck s'étaient déclarés les protagonistes, Weber et ses disciples la prêchaient contre l'abus des formules rossiniennes et ce qu'ils appelaient le style *conventionnel* de ce maître. Chose étrange, cette même Italie qui servait ici de point de mire à l'anathème, fournissait journellement des modèles aux poètes de la jeune génération, qui ne se lassaient pas de lui emprunter les formes de leurs sonnets et de leurs chansons, et devait plus tard, à l'avènement de Mendelshon [*Mendelssohn*], aider aux transformations toutes modernes de la musique allemande ! Il est vrai d'ajouter que Rossini n'entre pour rien dans cette affaire, et qu'il s'agissait uniquement de donner par-dessus sa tête la main aux Astorga et aux Pergolèse [*Pergolesi*], lesquels furent pour ces néo-romantiques ce que Dante et Pétrarque avaient été pour les poètes. Quoi qu'il en soit, le *Freyschütz* [*Freischütz*], malgré son immense retentissement, ne fit pas d'école, et Weber, que je sache, n'a guère produit en ligne directe que M. Marschner, l'auteur de *Hans Heiling*, et Conradin Kreutzer [*Kreuzer*], le chantre ingénieux d'*Une Nuit à Grenade* [*Das Nachtlager in Granada*], talents faciles, mais qui ne dépassent pas la portée ordinaire. Les germes féconds et puissans déposés par Weber dans le *Freyschütz* [*Freischütz*] et ses autres chefs-d'œuvre ne portèrent leurs fruits que plus tard, lorsque Meyerbeer les fit servir à ses combinaisons solennelles, où l'élément rossinien entra pour sa part.

On a appelé la musique de l'auteur des *Huguenots* et du *Prophète* une *encyclopédie* ; rien de plus vrai que ce mot. Toutes les découvertes du génie musical moderne, les plus hautes aussi bien que les moindres, M. Meyerbeer semble les avoir englobées dans l'étendue de son œuvre, empreinte jusqu'à l'excès du caractère cosmopolite. Après avoir dans *Robert le Diable* élevé à des proportions grandioses le romantisme local de l'auteur du *Freyschütz* [*Freischütz*], il a dans *les Huguenots* et *le Prophète* porté l'émancipation des masses à des effets encore inconnus et tellement formidables, que ses conquêtes paraissent, de ce côté du moins, toucher aux colonnes d'Hercule. Rossini et M. Auber, comme ces hommes d'état que l'occasion fait révolutionnaires malgré eux, devaient s'en tenir, l'un à *Guillaume Tell*, l'autre à *la Muette de Portici*. Ce sera la gloire de Meyerbeer d'avoir créé l'opéra historique. Ainsi, pour citer *les Huguenots*, la lutte du protestantisme et du catholicisme est bien moins dans le motif dramatique de la pièce que dans le caractère de la musique. Cette partition, on peut le dire, a la couleur et le costume du temps. C'est la première fois qu'il arrivait à l'Opéra de rendre, à l'aide d'imposantes masses musicales, le contraste de deux grandes idées qui se sont disputé le monde ; de même de la partition du *Prophète*, qui me semble // 910 // le produit plus systématique peut-être de cette tendance à laquelle obéit désormais le génie de Meyerbeer, et qui consiste à remplacer le conflit des passions individuelles par le conflit de certaines idées éternelles ayant pour représentans des individus historiques ou des peuples.

Au premier rang des compositeurs que le génie et les succès de Meyerbeer ont suscités en France, il convient de citer l'auteur de *la Reine de Chypre* et de *Charles VI*. Pas plus qu'Hérold, dont il recueillit un moment l'héritage (1), pas plus que la génération musicale de cette époque, M. Halévy n'échappa sans doute à l'influence

(1) En terminant la partition de *Ludovic*, dont le chantre du *Pré aux Clercs* n'avait laissé que des fragmens.

rossinienne, mais cette influence fut sur lui moins immédiate. Entre *Guillaume Tell* et *la Juive*, on sent que *Robert le Diable* a passé. M. Halévy a beaucoup étudié. Lorsqu'il entra dans l'arène musicale, il était armé de toutes pièces, et cinq années passées au sein de l'intimité de Cherubini avaient fait de lui un maître dans la science du contre-point, dans cet art qu'il possède à un degré supérieur et que j'appellerais volontiers l'architecture des sons. Aussi ce fut avec l'entière connaissance de lui-même qu'il aborda la carrière ; la vocation instinctive tient ici beaucoup moins de place que la conviction esthétique. M. Halévy est une exception intéressante dans l'histoire de l'opéra français moderne. Il n'a rien de cette aimable légèreté qu'on attribue à l'esprit national, de cette coquetterie un peu frivole, de ce mélodieux entrain dont la plupart des opéras de Boïeldieu [Boieldieu], d'Hérold et de M. Auber portent la marque, et dont on retrouve la trace jusque dans les improvisations banales de M. Adam. Chez lui, tout est méthode et calcul ; aussi les difficultés le tentent, et presque toujours il s'en tire en homme excessivement habile. A ce point de vue, *l'Éclair* est peut-être aujourd'hui encore l'œuvre la plus complète que M. Halévy ait produite. Avouons qu'un opéra sans chœurs et sans action, où figurent seulement deux ténors et deux soprani, eût semblé, même en Italie, une gageure impossible. A force de nuances, M. Halévy parvient à piquer la curiosité, à se montrer intéressant là où d'autres ne réussiraient qu'à produire l'ennui. Il est vrai, pour tout dire, d'ajouter qu'il arrivera vingt fois au même musicien d'être ennuyeux en des endroits où l'intérêt paraîtrait ne demander qu'à naître. Comme tous les hommes doués de plus d'intelligence que d'imagination et chez lesquels les facultés critiques l'emportent de beaucoup sur la puissance productive, M. Halévy n'a point fondé d'école, et aucun de ses opéras, si nombreux qu'ils soient, n'a fait époque. Je le rattache à Rossini ; je pourrais aussi // 911 // le rattacher à Meyerbeer, car il procède également des deux, et plus directement encore, je le répète, du chantre de *Robert le Diable* et des *Huguenots* que de l'auteur de *Guillaume Tell*.

VIII. — AVÈNEMENT DES NOUVEAUX MAITRES. — BELLINI ET DONIZETTI.

Rossini déserta donc en 1829 la voie traditionnelle de l'opéra italien ; il la déserta pour n'y jamais rentrer. Un moment, l'Italie eut l'air de vouloir ressaisir cette domination musicale qui lui échappait : ce fut à l'avènement de Bellini ; mais comme dans cet enthousiasme national qui salua le jeune maître la politique se trouva mêlée, il importe de lui faire sa part.

Au lendemain des journées de juillet, l'Italie, on s'en souvient, eut un de ces tressaillemens patriotiques dont toutes les commotions qui ébranlent la France amènent périodiquement le contre-coup. L'illusion dura peu, et il en résulta un découragement qui, se combinant avec le sensualisme du sol et sa frivolité, eut pour conséquence une certaine sentimentalité malade ignorée des temps où chantaient les Cimarosa et les Rossini. La vocation de Bellini fut de traduire en musique cette vague disposition des âmes. Il toucha la note juste, il soupira l'hymne de Sion aux oreilles de ces nouveaux Hébreux assis sur les rives du fleuve, et de là ces transports unanimes, ces ovations, élans suprêmes du patriotisme chez un peuple avant tout dilettante. Il ne manquait plus à Bellini pour sa complète apothéose que de mourir jeune ; le destin le servit à souhait. Son trépas si mélancolique fit de lui le héros d'un mythe national ; il prit place à côté de Raphaël. Rossini avait chanté l'Italie oublieuse, frivole et galante, la terre du soleil, des fleurs, des Olympia, des Scaramouche et du macaroni ; Bellini chanta l'Italie asservie et défaillante ; sa voix efféminée, interprète des langueurs d'un grand peuple, semble déjà pressentir Novare!

Cette corde nationale prédominante n'empêcha point Bellini de tombera son heure dans le tourbillon parisien. Lui aussi dut céder à la force attractive du grand centre magnétique. La partition des *Puritains* [*I puritani*] restera comme un signe éclatant des modifications que l'influence française fit subir à son tempérament. Par cet opéra d'un style plus soutenu, d'une expression plus dramatique, le jeune maître élargissait son horizon ; on crut y voir l'assurance d'un grand avenir. La mort y mit obstacle, et cette fois peut-être avec discernement et dans l'intérêt même d'une gloire si aimable, qu'elle moissonnait dans sa fleur. « Celui qui jeune a quitté la terre marche jeune éternellement dans le royaume de Perséphone, il apparaît aux hommes à venir éternellement jeune, éternellement regrettable. Le vieillard qui // 912 // succombe repose complet, accompli ; mais le jeune homme éveille eu tombant un attendrissement sympathique, une émotion ardente infinie, qui d'une génération se transmet à l'autre. » Ces paroles de Pallas au fils de Pelée (1) nous reviennent à la mémoire à propos du chantre harmonieux de l'Italie gémissante. Avec les *Puritains* [*I puritani*], Bellini changeait de mode d'inspiration ; qui sait si l'ensemble de sa physionomie n'eût rien perdu à ce rayonnement ultérieur ? Tel qu'il est, il résume en lui toute une période intéressante de la vie d'un peuple. Commencée à la veille des journées de juillet, sa vie musicale a pour terme leur lendemain. Otez-lui son caractère exclusivement national, sa note élégiaque et mélodieusement compatissante, et Bellini cesse d'être un phénomène, et vous enlevez à son profil cette grâce, cette sérénité du demi-dieu dont la légende le décore. La musique des *Puritains* [*Il puritani*], si renommée chez nous et si constamment applaudie, n'a jamais joui de l'autre côté des Alpes que d'une moindre célébrité, ce qui tien sans doute à l'absence du caractère national. La *Norma* au contraire et surtout la *Sonnambula*, voilà ses partitions vraiment populaires. Étrange chose cependant, et qui pourrait prêter aux déductions philosophiques, de voir au XIX^e siècle un pays faire son opéra *national* d'un ouvrage dont le sujet repose sur l'état d'une jeune fille malade du système nerveux !

Rossini avait créé des virtuoses, Bellini fit des chanteurs. A l'ornementation fleurie, au coloris éblouissant, aux grâces légères de l'expression, caractères du chant rossinien, succéda la phrase à *demi-teinte*, l'ampleur pathétique de la cantilène, dont Rubini fut le vrai héros. Pour dès imitateurs, Bellini n'en compte guère ; l'organisation chez lui tenait trop de place, et l'on ne copie pas un phénomène. Le chant de Bellini, c'est son âme, tandis que chez Rossini, comme chez tous les chefs d'école, la formule technique entre pour beaucoup. « Signor Rossini, lui disait un jour en maugréant le vieux Zingarelli, qui dirigeait le conservatoire de Naples, vous me gênez tous mes élèves. — Comment cela, cher maître ? répliqua l'auteur de *d'Aureliano in Palmira*. — Mais parce qu'ils prétendent tous vous imiter. — J'en suis vraiment au désespoir, continua Rossini ; mais pourquoi n'obtenez-vous pas d'eux qu'ils vous imitent, vous, au lieu de moi ? » L'irritable vieillard sentit la piquûre, et de l'air d'un singe qui vient de mordre dans un citron : « Apprenez, dit-il, que s'il est facile d'imiter Rossini, imiter Zingarelli est un peu moins commode. » (*Sappiate che imitare Rossini e facile, ma imitare Zingarelli un po difficile!*) // 913 //

Au nombre de ces coryphées de l'ancien style dont le patriarche Zingarelli dirigeait le bataillon sacré figurait aussi le marquis Zergalli, antagoniste fougueux et passionné de la musique de Rossini, qu'il appelle une musique volcanique (1). « Les compositions de Rossini dit-il, lorsqu'on les étudie d'un point de vue plus élevé, sont loin d'avoir

(1) Dans l'*Achilléide*. Voir notre traduction des poésies de Goethe, p. 256 de l'édition Charpentier.

(1) Il va sans dire qu'en opposition à ces *réactionnaires*, il y avait les panégyristes quand même, les *ultras*, ce Luigi Prividali, par exemple, qui prétendait que le titre seul d'un opéra de Rossini suffisait pour répandre d'avance partout l'idée de la suprême perfection.

l'importance que la mode leur attribue, et chez lui le mérite de l'invention n'est point tel qu'on se l'imagine. Je citerais vingt maîtres italiens ou allemands auxquels il ne se fait point faute d'emprunter journallement leurs idées, qu'il se charge ensuite d'arranger en compilateur fort habile (2). Quelle différence avec les maîtres du temps passé, avec les compositeurs classiques du XVIII^e siècle, cet âge d'or de l'harmonie et de la mélodie! Ceux-là du moins appartiennent à l'histoire et ne vieilliront pas. » Toujours la même désolante préoccupation, toujours le même besoin d'opposer le passé au présent ; on ne demande pas à un homme si, sa nature étant donnée, il en a su tirer tout ce qu'elle contenait de fécond et de grand, on veut le rattacher par force à cette tradition dont il a rompu la chaîne. — Pourquoi n'êtes-vous pas Haydn, Mozart ou Hændel [Handel]? « Et vive Dieu! monsieur, parce que je suis Rossini, et qu'alors même que j'eusse été assez fou pour m'en donner la peine, je n'aurais jamais fait, croyez-le bien, qu'un assez triste Haydn et qu'un pire Mozart ; mieux vaut encore rester Rossini et s'appliquer de tous ses efforts à être ce qu'on est dans les meilleures conditions possibles (3). »

Rossini et Bellini étaient restés conséquents avec eux-mêmes jusqu'au jour de leur période française. Moins doué d'originalité que ces deux maîtres, Donizetti expérimenta. Sa fidélité au premier style de son adoption ne dépassa guère l'époque de son obscurité (4). Dès ses premiers succès, il s'appropriâ les éléments de tous les genres, prenant un peu son bien chez tout le monde, combinant avec la plus aimable et la plus heureuse insouciance Rossini et Meyerbeer, Auber et Bellini. Qui ne se rappelle, en écoutant *l'Elisir d'a-* // 914 // *-more*, la veine bouffe de l'auteur de *l'Italiana in Algeri*? Comment entendre *Belisario* sans songer à *Norma*? *La Fille du Régiment* est un opéra-comique dont Boïeldieu [Boïeldieu] serait jaloux. Alliez la plainte élégiaque de Bellini à l'orchestre rossinien, au maître sicilien empruntez ses langueurs, au peintre d'*Otello* le feu qui passionne, appelez le romantisme en aide à vos efforts et vous avez la *Lucia* [*Lucia di Lammermoor*]. Quant à *la Favorite*, quel plus galant hommage l'esprit italien rendit-il jamais à l'Allemagne? Ce qui dirige avant tout Donizetti dans son éclectisme, c'est un besoin forcené de réussir. Il observe, il étudie le caprice du public et s'y conforme sans laisser à ce caprice, si éphémère qu'il soit, le temps de s'évanouir. Aussi sa musique ressemble parfois à la littérature des feuilletons. Tout en déplorant l'abus du talent, on s'en amuse. D'ailleurs Donizetti n'est point un imitateur banal ; chez lui, si noyé qu'il puisse être, le grain d'originalité n'en existe pas moins, et ce glaneur du champ d'autrui finit toujours par donner à sa gerbe un tour qui lui est propre. N'importe, il est certain qu'en fait de nationalité, Donizetti n'en représente aucune, ce qui ne l'empêcha pas d'avoir une très grande célébrité. Nous ne voyons pas cependant que sa renommée lui ait de beaucoup survécu. On se souvient de l'impression mélancolique et profonde que produisit la mort de Bellini, et cela non point seulement en Italie, mais dans la société parisienne tout entière. Un matin, les journaux annoncèrent que Donizetti était mort fou ; qui s'en occupa? Il est vrai que nous étions alors en 1848, et qu'un musicien ne pouvait plus mal tomber pour faire parler de lui. L'auteur des *Puritains* [*I puritani*] avait quitté le monde au bon moment, l'auteur de *Lucia* [*Lucia di*

(2) « Je prends mon bien où je le trouve, » disait Molière. Un jour Rossini, écoutant un mauvais génie, saisit au passage une idée qui le frappe ; il tire son crayon, la note pour s'en servir dans l'occasion, et se contente de grommeler : *E troppo buono per questo c...* « C'est trop bon pour cet imbécile. »

(3) Tels sont les propres termes dans lesquels en 1822 il s'expliqua à Vienne à ce sujet.

(4) Cette obscurité, si je m'en fie à l'auteur des *Promenades dans Rome*, durait encore en 1828. « Mme Lampugnani nous a menés, Frédéric et moi, au concert que donnait Mme Savelli. La musique était plate, ce qui ne m'a pas surpris ; elle est du maestro Donizetti. Cet homme me poursuit partout. » Et plus loin : « La musique étant nauséabonde, j'ai fait la conversation, etc. » Beyle [Stendhal], *Promenades dans Rome*, t. II, p. 3.

Lammermoor] un moment trop tôt, en ce sens que chez les talents de cette nature la production est indéfinie. Qui sait combien de partitions cette muse agréable et négligée eût encore fournies, si Dieu l'eût laissée vivre? Avec Donizetti s'en est allé le dernier des Romains. Si émoussée que fût chez lui la corde nationale, du moins pouvait-on dire qu'elle avait vibré au début, tandis qu'aujourd'hui les compositeurs italiens naissent allemands ou français, et commencent comme finissaient ceux qui les ont précédés. Voyez Verdi. Sacchetti raconte qu'un jour, dans une société de lettrés et de savans, André Orcagna posa cette question : Qui avait été le plus grand peintre, Giotto excepté? L'un nommait Cimabuë, l'autre Stefano, Bernardo ou Buffalmacco. Taddeo Gaddi, qui se trouvait présent, dit : Certainement il y a eu de grands talents, mais cet *art va manquant tous les jours*. — Au lieu de Giotto dites Rossini, et l'anecdote s'applique à la musique, cet art qui, lui aussi, s'en va manquant tous les jours!

Quel que soit le rang historique qu'on leur assigne, les deux compositeurs dont je viens de parler exercèrent de 1830 à 1835 une in- // 915 // -contestable domination sur l'esprit du public. Rossini avait cessé de régner seul, le soleil se sentit offusqué du passage de ces astres errans jetaient une perturbation momentanée dans son système. L'avènement triomphal de Meyerbeer à l'Opéra, divers ouvrages qui, sans avoir comme *Robert le Diable* à se recommander par les plus hautes dualités musicales, n'en obtinrent pas moins l'assentiment général, contribuèrent peu à peu à éloigner de la scène l'auteur de *Guillaume Tell*. On comprend qu'il serait absurde de prononcer le mot d'envie à propos de cette disposition, qui trahissait plutôt ce découragement suprême qu'inspire tôt ou tard aux âmes ayant conscience de leur force et de leur supériorité l'inconstance banale du public. Disons-le aussi, cette humeur chagrine se compliquait d'intérêts d'un autre ordre. Rossini était sincèrement attaché à la restauration, il l'aimait par ce sentiment qu'on retrouve à chaque page chez M. de Lamartine et qui fait que l'homme, quoi que l'on puisse dire, a toujours du faible pour la période où ses facultés intellectuelles et morales ont eu leur épanouissement, pour ces années bienheureuses où s'encadrent la gloire des uns et les illusions des autres. Rossini vit donc avec un profond déplaisir les événemens de juillet. Cette révolution, dont le contre-coup tua Niebuhr, laissa dans l'âme du musicien du congrès de Vérone une incurable mélancolie que la catastrophe de février devait, dix-huit ans plus tard, changer en une véritable impression de terreur. Des ministres nouveaux remplaçaient au pouvoir ces hommes avec lesquels il était habitué à traiter et qui l'avaient accablé de prévenances ; l'administration de l'Opéra passait du département de la maison du roi aux mains d'un entrepreneur particulier, et ces circonstances, que l'auteur de *Guillaume Tell* eût si facilement surmontées, amenèrent son abdication ; car elles agissaient sur un esprit en proie à toutes les lassitudes de l'expérience, et qui savait de longue date ce qu'il faut penser des applaudissemens du monde.

Rossini s'isola ; l'harmonieux anachorète se retira dans les combles du Théâtre-Italien, et c'est là que ceux de ses anciens amis qui ne craignaient pas de se rompre le cou en tombant dans quelque chausse-trape ont pu le voir, pendant trois ans, se livrer aux spéculations les plus philosophiques touchant les choses et les hommes du moment. Son persiflage ne débridait pas ; il vous exécutait en quatre mots la renommée d'hier et celle de demain ; presque toutes les épigrammes qui sont restées de lui datent de cette phase. On sait quelles brillantes campagnes le Théâtre-Italien parcourait alors sous les auspices de Bellini et de Donizetti, les idoles du jour ; quant à Rossini, si son nom reparaisait sur l'affiche, c'était de loin en loin. Sans doute encore par intervalle on jouait *Otello*, *la Gazza* [*La gazza ladra*], *le Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*] ; mais *la Straniera*, *Norma*, *les Puritains* [*I puritani*], *Anna Bolena*, *la Lucia* [*Lucia di Lammermoor*], for- // 916 // -maient le fond du répertoire, et lui, campé là-haut dans la dunette, à peine s'il s'apercevait que le vent ne soufflait plus en poupe à son navire. Vivre dans le temple des dieux rivaux, respirer jour et nuit l'atmosphère de leurs succès, j'en pourrais nommer plus d'un qui serait mort d'envie

à pareil jeu. Lui au contraire, il paraissait s'y délecter, et s'y roulait comme la salamandre dans la flamme. Quiconque fréquentait le Théâtre-Italien à cette époque se souviendra d'y avoir rencontré mainte fois dans les corridors, entre dix et onze heures, un homme d'embonpoint modéré, au front calme et serein, à l'œil doux et pénétrant, à la physionomie souriante, au geste naturellement familier, et qu'on reconnaissait en général à sa mise assez peu correcte et à l'ampleur de sa redingote, qu'il promenait imperturbablement parmi les habits noirs : — cet homme, c'était Rossini. De ce qui se passait sur le théâtre et dans la salle, il ne voulait pas même se douter, et lorsque d'aventure une bouffée mélodieuse lui arrivait par quelque porte entrebâillée, il eût été fort en peine de vous dire si c'était d'*Otello* ou des *Puritains* [*I puritani*] que venait ce souffle-là. Comme le genre de cellule qu'il habitait ne se prêtait guère aux réceptions, quand il lui plaisait de voir du monde il descendait au foyer, où son premier soin était de se garder des sots, qu'il fuyait d'ailleurs partout comme la peste. Lorsqu'il ne trouvait pas dans la cohue des allans et venans une conversation en harmonie avec son humeur et capable de le divertir pour le reste de la soirée, il allait, en bon prince qui s'encanaille, s'asseoir sur quelque banquettes à côté d'une ouvreuse ; toutes le connaissaient et se faisaient un plaisir de lui conter la petite chronique de ces galans boudoirs dont elles ont la clé : commérages de soubrettes que le joyeux maestro goûtait fort. Un soir, M^{lle} Judith Grisi [*Giuditta Grisi*], qui d'ailleurs avait la vue très basse, passait devant lui sans le remarquer ; Rossini l'appelle, et l'aimable cantatrice s'étant retournée avec une certaine hésitation : « Ah! pardon, cher maître! lui dit-elle ; je vous avais pris pour un domestique! » (*Vi prendeva per un servitore.*) Du reste ces privautés dans les façons et le langage, dont on s'étonnerait chez d'autres, ici n'ont rien qui doive choquer. Un Italien qui vaque à ce qui l'amuse ne croit point pour cela se déclasser. Je doute qu'il y ait à Paris, et même à Naples, un cuisinier capable de faire le macaroni comme le frère du duc de C..., ce qui n'empêche pas ce gentilhomme d'être un très grand seigneur.

IX. — RETOUR EN ITALIE. — BOLOGNE ET FLORENCE.

Un beau jour cependant, Rossini s'ennuya de la France, et quitta Paris pour s'en aller habiter son palais de Bologne. Sa santé, dont il // 917 // se plaignait beaucoup dans les derniers temps de son séjour ici, ne tarda pas à se rétablir entièrement à la douce influence du climat natal, et peu à peu il oublia l'asphalte des boulevards, les couloirs du Théâtre-Italien et le Café de Paris, comme il avait oublié déjà tant de choses en ce bas monde. Bologne lui plaisait, il s'y laissait vivre au milieu d'une prélature aimable et tolérante. Rossini a toujours infiniment goûté la société des éminences, prédilection qu'il dut aux bontés dont le combla dans sa jeunesse le cardinal Consalvi (1), l'un des hommes les plus sensibles à la musique. L'habile et circonspect aménagement d'une fortune considérable, les plaisirs de la table, les émotions tempérées d'une partie de whist, tels étaient les affaires et les délassemens de ce sage, revenu des grandeurs humaines, et qui

(1) Le même qui adorait Cimarosa, dont il fit faire le buste par Canova :

A Domenico Cimarosa,
Ercole cardinale Consalvi.

Le cardinal Consalvi allait souvent le soir chez l'ambassadrice de X... Là il rencontrait un jeune homme charmant, qui savait par cœur une vingtaine des plus beaux airs de Cimarosa. Rossini, car c'était lui, chantait ceux qui lui demandait le cardinal, tandis que son éminence s'établissait commodément dans un grand fauteuil, un peu dans l'ombre après que Rossini avait chanté quelques minutes, on voyait une larme silencieuse s'échapper des yeux du ministre et couler lentement sur sa joue. Chose étrange, c'étaient les airs les plus bouffes qui produisaient cet effet. *Y am never mery when i hear sweet musick*, a dit celui des poètes modernes qui a le mieux connu le secret des passions humaines, l'auteur d'*Otello* [*Othello*] et de *Cymbeline*.

pouvait dire comme cet autre épicurien du temps de Raphaël : « Vous me demandez ma profession de foi, je ne crois pas plus au noir qu'à l'azur, mais je crois au bon vin, au chapon rôti ; en y croyant, on est sauvé (2). »

La révolution de février vint surprendre l'heureux dilettante au sein de son bien-être. Saisi d'épouvante et d'horreur à l'aspect des événemens dont Bologne fut le théâtre, il émigra pour Florence, où jusqu'à nouvel ordre il semble avoir installé ses lares domestiques. A Paris, nous aurions peut-être l'impertinence de lui parler encore de sa musique ; là, sous ce divin ciel, où chacun fait ce qui lui plaît, sans se préoccuper du voisin, personne ne songe à lui venir corner sa gloire aux oreilles. Une fois le grand-duc a voulu se donner le plaisir d'entendre *Guillaume Tell* ; Rossini a dirigé la représentation, et le lendemain tout était dit. A ce compte, Rossini a bien fait de se sauver de l'autre côté des alpes, car à Paris la // 918 // niaiserie du public l'eût condamné à n'être jusqu'à la fin que l'ombre errante de l'auteur de *Semiramide* et de *Moïse* [*Moïse et Pharaon*], tandis que là-bas il a pu dépouiller le grand homme et jouir de cet ineffable contentement de ne plus s'entendre dire qu'il *vole la postérité*. A Saint-Pétersbourg, quand l'empereur veut se promener comme un simple mortel sur la Perspective, il se coiffe d'une certaine manière, et dès lors il est convenu que chacun se fera un devoir de ne pas le saluer. Quel malheur qu'un pareil usage ne puisse s'établir en France, au moins pour les hommes de génie, qui trouveraient sans doute par là un moyen d'échapper aux exigences d'un passé trop fameux dont la tyrannie finit par les forcer à déloger!

On a dit que le principal caractère du génie est de ne pas laisser après lui les choses au point où il les a trouvées à son avènement. Personne mieux que Rossini ne confirme cette vérité. Jetons un rapide coup d'œil sur ce qu'était la musique italienne en 1812, au jour de l'apparition du fils d'Anne Guidarini [Anna Guidarini]. L'école de chant d'où étaient sortis ces virtuoses tant célèbres auxquels on attribuait le mérite de faire valoir les œuvres même les moins recommandables, mérite dont, hélas! trop souvent ils abusèrent, cette grande école n'existait plus. La plupart des maîtres du siècle précédent avaient quitté ce monde, ceux qui vivaient encore n'écrivaient plus. Les lyres d'or de Cimarosa et de Paisiello restaient muettes ; Zingarelli, Fioravanti, Salieri, Portogallo, avaient cessé de chanter. Cherubini et Spontini, devenus Français, semblaient à tout jamais perdus pour l'Italie. Quant à la jeune génération, elle n'offrait guère qu'un écho affaibli du passé. Il se peut que, sans cette complexion languissante qui paralysa l'essor de son génie, Pavesi eût répondu plus tard à la haute opinion que Rossini s'était formée de lui sur divers fragmens ; Fioravanti continuait en l'exagérant le bouffe de Cimarosa, et pour les Generali, les Caccia, les Nicolini, c'étaient d'honnêtes talens, comme en suscite par douzaine toute personnalité un peu marquante, gens d'esprit, mais non d'invention, et qui n'existent que pour redire. Contre ces imitateurs dépourvus de la veine mélodique des anciens maîtres, et dans les mains de qui l'orchestre allait encore s'appauvrissant, deux musiciens tentèrent une réaction. L'un était le Bavaois Simon Mayr, l'auteur d'une *Lodoïska* [*La Lodoïska*] donnée en 1800, de *Ginevra di Scozia* (1803), des *Misteri Eleusini* et de vingt autres ouvrages qui longtemps passèrent pour des chefs-d'œuvre aux yeux d'un public auquel Mozart demeurait encore inconnu ; l'autre était M. Paër [Paer], qui, bien que né en Italie, avait compris de

(2)

Io non credo piu al nero che all'azzurro,
Ma nel cappone o lessa o vuolsi arrosto,
Ma sopra tutto nel buon vino no fede
E credi che sia salvo chi gli crede.

(Pulci, *Morgante Maggiore*, canto XVIII.)

bonne heure le parti qu'on pouvait tirer de l'harmonie allemande. La musique italienne quittait le simple et le facile pour le composé et le savant, et le mérite des compositeurs dont je parle est d'avoir aidé en prati- // 919 // -ciens habiles à des combinaisons que réclamait l'esprit du temps. J'ai toujours considéré l'orchestre comme un centre de résonance où la voix dominante d'une époque trouve invariablement son écho, et volontiers je le comparerais à ces organes d'une impressionnabilité plus délicate qu'affecte à l'instant même chez certains individus la moindre irritation dans l'économie générale. Prenez l'orchestre du *Devin du Village*, et dites si cette aimable bucolique où la flûte roucoule à cœur joie ne trahit pas le *rococo* sentimental d'une société frivole et maniérée à l'excès. Que la température intellectuelle et morale se modifie, que le retour aux vieilles croyances incline les imaginations au romantisme, et vous n'entendrez bientôt plus que des orgues et des harpes ; supposez maintenant une période guerrière, et vous allez voir s'ouvrir le règne des instrumens de cuivre. Ce qu'il y a de certain, c'est que ces retentissantes fanfares et tout ce vacarme militaire qu'on a tant reprochés depuis à la musique italienne ne s'y rencontrent qu'à dater de Napoléon, et qu'on les trouve pour la première fois dans les opéras écrits de 1811 à 1813 par Generali et les compositeurs qui comme lui s'inspiraient des bulletins de l'empire.

Les choses en étaient à ce point lorsque Rossini parut. Devant ce jeune homme doué de toutes les facultés instinctives du génie, Anacréon et Pindare tout ensemble, Bologne, Venise et Milan restèrent dans l'enchantement. *Tancredi* fut une révélation. Les autres écrivent pour qu'on les admire ; il lui suffit, à lui, d'être écouté, et sa musique est une fête pour l'oreille charmée. « Si vous me demandez, écrivait Carpani (1), ce qui m'éblouit et me fascine dans ce météore du firmament italien, ce que je trouve d'enivrant et de merveilleux dans cette admirable musique, je répondrais, en criant aussi loin que ma voix peut atteindre : Le chant, et puis toujours le chant, et toujours le chant! » Et après avoir estimé à son prix cette faculté si rare de la mélodie dont ni l'étude ni l'expérience n'ont encore livré les secrets à personne :

« C'est à tort, poursuit-il, qu'on accuse la musique de Rossini de manquer d'expression ; tout ce qu'on peut dire et ce que, pour ma part, j'approuve entièrement, c'est qu'il sacrifie de propos délibéré l'expression au chant, dont certains maîtres allemands, parmi les plus illustres, affectent au contraire de méconnaître l'importance exclusive. Ainsi, pour eux, la musique ne consiste que dans l'expression, et du commencement à la fin il faut qu'elle soit empreinte de la couleur poétique du sujet... Admirable théorie donnant pour résultat le *Fidelio* de Beethoven, c'est-à-dire un tissu de modulations péniblement enchevêtrées les unes dans les autres, en antagonisme perpétuel avec elles-mêmes aussi bien qu'avec l'oreille du patient qui les écoute, modula- // 920 // -tions barbares qui, pour être selon les règles, ne nous en écorchent pas moins le tympan par leurs soubresauts et leurs contrecoups, déclamation instrumentée que traversent de rapides éclairs, mais qu'on ne saurait appeler un opéra! »

Sans adopter intégralement toute la solution du critique milanais il faut bien convenir cependant qu'il y a du vrai dans ce qu'il dit et j'ajouterai que si les docteurs de Berlin et de Leipzig connaissent à merveille le côté faible et vulnérable de la musique italienne, en revanche les écrivains italiens, quand ils s'en mêlent, trouvent à l'endroit de la musique allemande des argumens qui sont loin d'être dénués de valeur. Rousseau, qui se rattachait de son temps aux principes que représente aujourd'hui Rossini, observait avec raison que, s'il s'agissait tout simplement de lui donner le spectacle d'une tragédie, mieux valait s'en tenir à la déclamer, la musique étant un art

(1) *Biblioteca italiana*, 1818, Milan.

indépendant et libre, un art ayant l'oreille pour domaine, comme la peinture et la poésie ont les yeux et le cœur pour royaume. Autour de Gluck se rangeaient alors, on lésait, les partisans de l'opinion contraire : antagonisme éternel du Nord et du Midi, vieille querelle que les fougueux débats du XVIII^e siècle n'ont point tranchée et qui subsistera aussi longtemps que la musique elle-même ! D'ailleurs, peut-être qu'il ne serait pas si difficile de s'entendre ; il suffirait pour cela d'aller au fond des choses, attendu que les partisans de Gluck n'ont jamais pu nier la mélodie, pas plus que les prosélytes de Piccini [Piccinni] n'ont pu nier l'expression dramatique. Qui donc oserait prétendre qu'il n'y a que de la déclamation harmonique dans *Alceste*, dans *Iphigénie*, dans *Orphée*, dans cette mélodieuse partition d'*Orphée*, qui fut le triomphe de Guadagni, et dont le virtuose par excellence, Rubini, se complaisait en ses meilleurs jours à nous rendre les pathétiques beautés ? Bien loin de négliger la mélodie, Gluck la recherche et la caresse, volontiers il la reproduit sous toutes ses formes, et ce n'est pas lui qui refuserait de payer à l'oreille le tribut qu'elle réclame ; d'autre part, où voit-on que les Piccini [Piccinni], les Paisiello, les Cimarosa fassent défaut systématiquement à l'expression ? J'en dirai autant de Rossini, à qui nul ne contestera d'avoir, par un de ces coups de fortune qui n'arrivent qu'au génie, su combiner dans le trio de *Guillaume Tell* le naturel et la clarté du style italien avec ce que l'accent dramatique de Gluck a jamais rencontré de plus sublime. Si la paix entre l'Italie musicale et l'Allemagne avait pu être fondée, Rossini eût certainement été l'homme de cette transaction. Élève de Haydn dans l'emploi des instrumens, il connaît à merveille l'art des dissonances et des modulations, et s'il introduit le clair-obscur dans son harmonie, jamais il n'en surcharge le tableau. Avant lui, aucun maître italien ne s'était tant avancé du côté de l'Allemagne, et ses //921 // plus acharnés détracteurs lui doivent cette justice, de reconnaître que les concessions que les besoins de son temps lui commandaient, Rossini les a faites sans rien abdiquer de son individualité, et qu'en empruntant aux Allemands leur orchestre, il a toujours parfaitement respecté leur métaphysique.

Plaire au public, le captiver, l'entraîner, l'enivrer, voilà ce que veut surtout Rossini et ce qu'il obtient, voilà le but incessant proposé à ces mélodies, à ces motifs, à ces thèmes que l'orchestre d'Haydn et de Mozart accompagnent. L'auteur de *Guillaume Tell* a su concilier, et ce sera le meilleur de sa gloire, les progrès de l'harmonie moderne, les conquêtes de l'instrumentation, avec cet impérieux besoin que les Italiens ont de la phrase mélodique. Les Paër [Paer] et les Mayr, en se bornant à ravitailler l'orchestre, n'avaient fourni qu'une moitié de la tâche ; le génie seul, qui remue les perles et les diamans, pouvait semer ces trésors sur le tissu d'une harmonie plus riche et plus serrée. Le grand art de Rossini, une fois engagé dans cette voie, fut de n'en point trop faire. Il ne suffisait pas de répondre à un besoin généralement senti depuis longtemps, il fallait y, satisfaire en de justes mesures et selon les conditions du goût national ; il le comprit, et l'on sait comment il électrisa son monde. Les pédans peuvent donc lui reprocher ses *quintes* et mille autres fautes de syntaxe, perceptibles sur le papier à l'œil scrutateur du théoricien émérite, et qui pour le public disparaissent dans le torrent mélodieux ; il n'en est pas moins vrai que ce sont là des libertés qu'un maître a le droit de se passer toutes les fois que l'envie lui en prend, et qu'on ne blâme que chez les élèves. Ce qui trahit l'impuissance dans l'artiste détruit le charme ; ce qui n'est au contraire que négligence par excès de talent l'augmente. Il me semble que si je voulais m'attaquer à Rossini, mes critiques porteraient sur d'autres points bien autrement vulnérables : par exemple, cet abus de la *virtuosité* du chanteur, cette éternelle reproduction des mêmes formules, qui, sous prétexte de caresser l'oreille, finissent par l'engourdir et la dépraver, en un mot tout ce *maniérisme* ennemi du bon goût et de l'expression vraie ; j'ajouterai — cette substitution trop fréquente du théâtral au dramatique, et surtout cette confusion de tous les genres, qui fait qu'un motif bouffe va déparer une scène d'*Otello*, tandis que vous trouverez telle phrase pathétique égarée en plein *Barbier de Séville* [*Il Barbiere di Siviglia*], comme une

veuve au bal de l'Opéra. Souvent au milieu du calme plat l'orchestre s'émeut dans ses profondeurs, et vous entendez tout à coup *garganum mugire nemus et mare tuscum*, vous vous demandez alors si la situation exige un pareil tumulte? Nullement, c'est Jupiter qui s'amuse et souffle la tempête de crainte que vous ne vous endormiez dans votre stalle. Rossini appelle cela réveiller l'intérêt // 922 // musical ; le mieux serait de ne pas le laisser s'assoupir. Mais ayez donc le courage de reprocher des longueurs à un homme qui n'a pas composé moins de quarante opéras en dix ans, et vous mériterez qu'on vous réponde comme Cicéron s'excusant d'écrire une longue lettre, parce qu'il n'a pas le temps d'en faire une plus courte. Du reste ses défauts, personne plus naïvement ne les confesse, et s'il se damne, ce n'est point sans préméditation.

« Pourquoi, lui disait-on un jour, puisque vous ressentez une si profonde admiration pour Haydn et Mozart, ne cherchez-vous point davantage à vous rapprocher de leur style? — Peuh! répondit-il, je le ferais bien ; mais que voulez-vous? je redoute le public italien (*temo il pubblico italiano*). » Et il revenait à ses cadences, à ses arpèges, à ses modulations, à ses *crescendo* et à ses *forte*. — Rossini ne sait point renoncer à une mélodie qui lui plaît ; chez lui, l'oreille passe avant l'esprit, et, quand ces deux puissances font mine de ne pas vouloir s'arranger ensemble, comme il hait les querelles de ménage, il ne prend pas la peine de les mettre d'accord. De là les nombreux contre-sens où tombe sa musique, de là tant de motifs qui ne sont que des variations, de là ces roulades, ces trilles ces pluies de notes chromatiques qui, dans un intermède, peuvent avoir leur charme, mais qu'on ne saurait voir sans ennui se reproduire imperturbablement à tout propos, sans égard pour la situation dramatique ni pour le caractère des personnages. Il est vrai que Rossini n'est pas non plus le seul coupable, et qu'il a dû, même en ses innovations les plus hardies, se conformer aux habitudes scéniques d'un pays pour lequel une représentation théâtrale n'est jamais qu'une sorte de concert. Ces grands noms de Gluck et de Mozart qu'on lui jette encore à la tête, il n'en ignorait pas la signification, et certes il a prouvé depuis qu'il pouvait s'élever dans leur voie, mais à la condition de se sentir porté par l'atmosphère. Pour le moment, il se contentait de se maintenir en joie et de craindre le public italien : *temo il pubblico italiano* ; ce qui ne l'empêchait pas de donner à la partie dramatique de ses ouvrages un développement dont on n'avait pas encore eu d'exemple et de traiter les finales, les morceaux d'ensemble et les récitatifs en homme qui devance son temps et son pays, mais sans vouloir de gaieté de cœur risquer de se brouiller avec l'un et avec l'autre.

Si l'on veut des preuves de ce que j'avance, on en trouvera dans *Otello*, dans *Mosè* [*Mosè in Egitto*], *Zelmira* et *la Gazza* [*La gazza ladra*]. Certes aucune de ces partitions n'est un de ces chefs-d'œuvre portant en soi la perfection comme le *Don Juan* [*Don Giovanni*] de Mozart ou le *Matrimonio segreto* de Cimarosa ; le clinquant s'y mêle à l'or pur, le fatras à l'imagination, et cette musique, encore qu'elle abonde en qualités du premier ordre, garde à // 923 // nos yeux tous les défauts du temps. Rossini voulait réussir et connaissait trop bien son public pour se priver d'une si intéressante ressource. Il y a en effet dans tous les âges une somme courante de vulgarités dont il faut savoir trafiquer dès qu'on tient à passionner de son vivant les multitudes. Grâce à Dieu, tous les hommes de génie ne meurent pas à l'hôpital, il y en a même dans le nombre, et beaucoup, qui mènent grand train et ne respirent que les roses de l'existence. La grande affaire est de s'y prendre habilement et de respecter ce qui nous amuse. C'est presque toujours sous le firman de la routine que les beautés d'un ordre nouveau gagnent du terrain et finissent par s'introniser. Le génie, aussi bien que la médiocrité, se sert de ces recettes dont je parle, de cette menue monnaie que chacun trouve sous sa main. Seulement, tandis que celle-ci en fait naïvement le fond de ses ouvrages, celui-là ne les emploie qu'à la surface et comme on agite un miroir au soleil pour attirer les alouettes. Malheur aux esprits

hautains et tracassiers qui ne veulent rien concéder de leurs droits! Il se pourra qu'un jour, après leur mort, la postérité les dédommage. En attendant, la société n'aura pour eux ni fêtes, ni triomphes, ni dotations princières. Or c'était à ces mondaines jouissances qu'aspirait Rossini. Et comment ne les aurait-il pas souhaitées, lui qui s'entendait si merveilleusement à les peindre, lui le chanfre enjoué, voluptueux, facile, bienveillant de la jeunesse et de la vie, lui à qui une seule corde a manqué, celle des larmes, et qui de l'amour semble n'avoir connu que les sensations physiques, ignorant sa rêverie et ses langueurs divines! Une lumière fortunée, l'azur limpide et transparent du ciel méridional, forme le fond de ses tableaux, où le réel figure plutôt que l'idéal. D'autres ont choisi pour horizon l'obscurité morne et les ténèbres, d'où se détache comme dans les intérieurs de Rembrandt le rayon glorieux ; chez Rossini au contraire, c'est le nuage flottant, c'est l'ombre qui se détache du soleil et fait épisodiquement ressortir l'incandescent foyer mélodieux où tout s'absorbe.

La gloire de Rossini se rattache aux plus beaux souvenirs de la restauration. Cette musique heureuse et splendide, parée de tout l'éclat de l'opulence, ornée de toutes les grâces de la jeunesse et de la vie, devait accompagner la renaissance des lettres et des arts. On respire dans ces rythmes enchanteurs je ne sais quel air de fête qui seyait à merveille à la pompe des cours, à ce premier élan vers les plaisirs qui s'empara de l'Europe échappée aux préoccupations d'un passé plein de terreur. Comme tous les génies d'un ordre supérieur, Rossini fut l'homme de son temps et de son pays. Par lui, une dernière fois l'Italie régna sur le monde, domination irrésistible que altière Allemagne, en dépit de la mauvaise humeur qu'elle en ressentit, fut bien contrainte de subir jusqu'au bout, et dans laquelle la France, mieux inspirée, eut l'esprit de savoir s'attribuer sa part d'influence. Étranger par cette ignorance même qu'on lui a tant reprochée à ces conflits théoriques qui trop souvent viennent déflorer chez l'artiste la naïveté de l'inspiration, le chanfre de Desdemone [Desdemona], de Rosine [Rosina] et de Guillaume Tell, en multipliant ses productions, obéissait bien encore au démon intérieur qu'à cet amour de l'or dont il affectait de se montrer si possédé. Naturellement, de cet abus des procédés techniques, de cette révélation journalière d'un formalisme dont chacun pouvait s'emparer, l'imitation devait naître. Il existe plus d'un tableau peint par tel élève de Rubens qu'on prendrait pour l'œuvre même du maître. J'en dirai autant de certaines partitions de Generali, de Caraffa [Carafa], de Mercadante (dans sa première période), de Pacini et de bien d'autres, qui ne sont que de simples copies, mais des copies tellement exactes que la postérité s'y trompera, si d'aventure elles lui arrivent sans nom d'auteur. Que la soif de l'opulence, qu'un ardent besoin de s'enrichir soient entrés pour quelque chose dans cette exploitation hâtive d'un des plus beaux génies que la musique ait produits, Rossini l'a trop souvent répété lui-même, et divers actes importants de sa propre existence le démontrent assez clairement pour qu'on puisse s'épargner la peine de le contester. L'auteur du *Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*] et d'*Otello*, je l'ai dit, avait compris son siècle, et trouva toujours que c'est grande duperie que de ne pas jouir des dons que le ciel nous envoie. La gloire de Mozart, qui certes ne laissa point de le tenter, il ne l'eût pas achetée au prix des infortunes que l'immortel musicien de Salzbourg eut à traverser pour arriver à une fin si prématurée et si mélancolique. Il y a, même parmi les plus illustres représentants de la pensée humaine, des tempéramens ainsi faits, qu'ils préfèrent le bien-être à la lutte, et pour qui l'avenir est de peu, si le présent ne leur prodigue pas ses jouissances. A ce compte, quelle destinée plus brillante et plus heureuse que celle de Rossini. Il peut se dire au terme de sa carrière : « J'ai amusé mon siècle et, chose plus rare, je me suis amusé moi-même. » Lot charmant dont Molière n'eut que la moitié!

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : [1^{er} JUIN 1854]

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME VI – SIXIÈME VOLUME

Year : XXIV^e ANNÉE

Series : SECONDE SÉRIE DE LA NOUVELLE PÉRIODE

Issue : [Livraison du 1^{er} Juin 1854] (AVRIL-JUIN 1854)

Pagination : 894 à 924

Title of Article : COMPOSITEURS CONTEMPORAINS. - ROSSINI, SA VIE ET SES OEUVRES.

Subtitle of Article : III. - ROSSINI EN FRANCE, GUILLAUME TELL, dernière partie

Signature : HENRI BLAZE DE BURY

Pseudonym : HENRI BLAZE DE BURY

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None