

Le Théâtre-Italien nous a donné, dans la dernière saison, un opéra bouffe, *Crispino e la Comare*, des deux frères Ricci, qui a obtenu un brillant succès. Ce succès m'a surpris d'abord et a dérouté quelque peu mes idées. J'avais quelque peine à me figurer qu'un public, engoué de la musique de Verdi, eût encore assez de disposition à la jovialité et à la bonhomie, assez de finesse et de sérénité d'esprit pour goûter des scènes d'un comique bourgeois et y rire de ce bon et franc rire dont riaient nos aïeux. Il est vrai que, dans *Crispino e la Comare*, ce comique bourgeois est mélangé d'une bonne dose de merveilleux et de fantastique, et je me disais que là était la vraie cause du succès. Mais il n'y a pas eu moyen de se faire illusion; les parties purement bouffes de cet opéra, notamment le duo de Crispino et d'Annetta, le trio de Crispino, du docteur Fabrizio et de Mirobolino, si bien chantés et mimés, l'un par Zucchini et mademoiselle Vitali, l'autre par Zucchini, Agnesi et Mercuriali; ces parties bouffes, dis-je, sont précisément celles qui ont été le plus applaudies et qui ont particulièrement mis l'auditoire en belle humeur. Il faut donc que je le reconnaisse, et au fond je ne demande pas mieux, le public, que je supposais un peu trop assombri et porté au noir par les accents mélodramatiques de Verdi, est encore accessible à l'hilarité communicative de ce bon bouffe patriarcal. Je croyais le contraire; si je me suis trompé, j'en suis charmé, car, moi aussi, j'aime de prédilection ce bouffe qui nous a donné de si aimables chefs-d'œuvre depuis la *Serva padrona* jusqu'à *Don Pasquale*; j'aime // 203 // ce bouffe qui est, chez les Italiens, le seul genre vrai, le seul qui leur soit naturel; si vrai et si naturel qu'ils l'introduisent jusque dans les *opera seria*. C'est ce qui a fait dire il y a déjà longtemps que les Italiens ont le chagrin gai. Présentement, à voir la froideur et l'indifférence avec lesquelles le public des Italiens écoute *il Matrimonio*, *Cenerentola*, qu'on ne donne que bien rarement, et même le *Barbier* [*Il Barbiere*], qu'on donne, il est vrai, plus souvent, on serait tenté de retourner le proverbe et de dire que ce public italien a la gaieté triste. Et c'est pourquoi ce succès de *Crispino e la Comare*, à parler franchement, ne me rassure que médiocrement. Si le public actuel était encore susceptible d'apprécier ce genre de musique et d'action théâtrale, pourquoi les chefs-d'œuvre du style bouffe seraient-ils tombés dans le discrédit? On dira peut-être qu'il n'y a plus de chanteurs pour exécuter ces ouvrages. Soyez assuré que lorsqu'un genre est encore en vigueur, lorsqu'il correspond à un sentiment universel, les vrais interprètes ne font pas défaut.

Ayant, au mois d'avril dernier, à rendre compte, dans le *Journal des Débats*, de deux opéras représentés sur le Théâtre-Italien, l'un *seria*, *La duchessa di San Giuliano*, du signor Graffigna, l'autre *buffa*, ce même *Crispino e la Comare* dont je viens de parler, je m'exprimais de la sorte en terminant mon article: «Le théâtre italien se débat vainement depuis longues années entre ces deux genres, le genre *seria* et le genre *buffa*, également stériles et inertes; le premier parce qu'il est radicalement faux, parce qu'il repose sur la négation de l'expression musicale, et que, ne pouvant plus, comme autrefois, se soutenir par la force et l'habileté des chanteurs, il appelle à son secours l'élément du mélodrame; le deuxième, parce qu'il ne correspond plus à rien, attendu que cette gaieté, cette bonhomie, ce délicieux *far niente* qui se retrouvaient au fond des mœurs antiques, tend à disparaître de plus en plus de nos mœurs actuelles; genre

qui n'a plus sa raison d'être, et que nous voyons réduit à appeler à son aide l'élément fantastique. Immobilisé entre ces deux formes, le théâtre italien proprement dit nous semble depuis longtemps avoir fait son temps, et nous ne croyons pas qu'un long avenir lui soit réservé¹.»

Voilà quelle était et quelle est encore mon opinion sur les deux formes de l'opéra italien, deux formes, je l'ai dit, qui se résolvent en une seule, la forme bouffe.

Qu'on me permette maintenant de rapprocher du passage qu'on vient de lire les lignes suivantes que j'emprunte à l'introduction d'une étude sur la biographie et les travaux de Richard Wagner que // 204 // M. A. de Gasparin vient de publier dans un journal spécial: «J'espère, dit-il, prouver que de jour en jour tendent à s'abaisser les barrières séculaires qui parquaient dans des camps séparés les diverses écoles; que le drame musical n'est pas condamné à subir éternellement les caprices du temps, du lieu, de la nationalité; que les vieilles querelles entre les diverses musiques italienne, française, allemande n'ont plus de signification aujourd'hui, et que le temps est venu où le drame lyrique, dans son expression la plus haute, appartiendra à tous les peuples et relèvera de l'humanité tout entière¹.»

Je cite ces paroles, sans en accepter la responsabilité. Je les cite avec plaisir, parce que, sans partager toutes les opinions de l'auteur, j'aime la droiture de son esprit comme je respecte ses convictions. J'admets néanmoins ces paroles en ce sens qu'elles impliquent une modification profonde, sinon l'anéantissement du système italien tel que nous le connaissons.

Je le dis donc, tout en désirant sincèrement me tromper, et quel que soit le succès momentané réservé à certains ouvrages du style bouffe: il est fort à craindre que nous n'assistions à l'agonie de ce genre de musique, le seul vrai, le seul naturel, ai-je dit, chez les Italiens, car l'opéra seria italien, je l'ai dit aussi, n'existe pas, n'a jamais existé, si ce n'est tout au plus par fragments. Je sais bien que cette proposition va faire bondir sur leur stalle d'orchestre ces respectables dilettanti qui, ne comptant plus sur l'avenir, et ne vivant dans le présent que pour y chercher les traces du passé, se sont fait un point d'honneur de rester fidèles au culte de la vieille fioritura et des *girigogli* traditionnels.

Voyons pourtant s'il n'y a pas moyen d'établir historiquement qu'il ne s'est guère rencontré de compositeur italien, auteur d'opéras, soi-disant sérieux, à qui les critiques du temps n'aient adressé exactement les mêmes reproches que nous nous croyons en droit de faire aux compositeurs nos contemporains, nos contemporains du moins d'il y a vingt-cinq ans, car, aujourd'hui, la postérité est arrivée pour eux. Voyons si ces anciens critiques n'ont pas reproché à ces auteurs anciens d'avoir fait des opéras bouffes au lieu d'opéras sérieux, comme les auteurs qui ont jeté un si

¹ *Journal des Débats* du 22 avril 1865.

¹ *Le Ménestrel* du dimanche 23 juin 1865.

grand éclat de nos jours. S'il en est ainsi, les torts de ces derniers seront considérablement atténués puisqu'ils pourront invoquer de nombreux précédents; ils seront libres de penser que ces traits dirigés contre eux passent sur leurs titres pour aller atteindre leurs devanciers.

Ai-je besoin de dire que je ne voudrais blesser aucune susceptibi- // 205 // -lité [susceptibilité], aucun amour-propre individuel ou national? que je m'étudie, au contraire, à répondre, autant qu'il est en moi, à ce qu'il y a de vrai et de légitime dans toutes les aspirations sincères, d'où qu'elles viennent, dans les goûts divers qui se partagent le public musical, quelle qu'en soit la source? La critique, telle que je la conçois, libre et indépendante avant tout, et d'autant plus indépendante et libre qu'elle ne relève que de la conscience et d'une foi profonde en l'art, est, par cela même, dégagée de toute influence, de toute coterie, de toute pression extérieure; critique, néanmoins, bienveillante et sympathique, en ce qu'elle tient compte, chez un auteur, de son point de départ comme de son point de vue, l'un et l'autre, le plus souvent, qui échappent à son choix. Et dans le cas où il arrive que l'auteur et le public ne s'accordent ni sur ce point de départ, ni sur ce point de vue, c'est à cette critique qu'il appartient de prévenir les causes du malentendu, de s'efforcer de le faire disparaître, soit en signalant à l'auteur les obstacles qui l'empêchent de se rapprocher du public, soit en combattant, dans l'esprit du public, les préjugés qui s'opposent à ce qu'il se rapproche de l'auteur.

Cette réflexion faite, laissons parler l'histoire.

I

Un vieux compositeur, dont le nom est aujourd'hui en vénération parmi ceux qui s'adonnent avec passion à la recherche des monuments de l'ancienne école d'orgue et de clavecin, fut en quelque sorte le créateur de la musique dramatique en Italie. Ce compositeur est Alexandre Scarlatti. Il naquit vers le milieu du dix-septième siècle et fut le plus illustre des élèves de Carissimi. Par la réunion singulière d'aptitudes diverses, Scarlatti excella dans le contre-point le plus compliqué, en même temps qu'il inventa le récitatif obligé et la mélodie d'expression. On lui attribue les premières ouvertures écrites pour les opéras, la forme de l'air à deux mouvements et le *da capo*. J'ai dit qu'il fut le créateur de la musique dramatique. Cela est vrai en ce sens qu'elle lui dut son premier éclat. Réformateur dans presque tous les genres, il devança son époque d'un siècle et prépara cet élan dont la musique fut redevable à la grande école de Naples qui l'a toujours considéré comme son patriarche.

Aux airs coupés d'une manière uniforme, soit dans la conduite de la modulation, soit dans la disposition des phrases et dans le retour des idées, Scarlatti substitua des airs plus variés par le caractère, // 206 // le mouvement, le rythme, l'harmonie et l'instrumentation. Voyez à ce sujet le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, par M. Fétis, aux pages CCXXXI et CCXXXII.

Les rivaux de Scarlatti, Antonio Lotti, maître de chapelle à Saint-Marc de Venise; Francesco Conti, le Mozart de son temps, selon Kiesewetter; Benedetto Marcello, le fameux auteur des *Salmi*; Antonio Caldara et Colona, ne furent pas moins célèbres que lui en divers genres. Son génie exerça enfin une influence sur Gasparini, C. Fr. Polaroti, les Bononcini, les abbés Rossi et Stefani. Mais la fondation de l'école napolitaine était réservée à Leonardo Leo, Francesco Durante et Gaetano Greco, trois élèves de Scarlatti, qui se proposèrent principalement la régularisation raisonnée de la mélodie et une nouvelle combinaison symétrique des airs. C'est de cette manière que ces trois grands musiciens contribuèrent à la formation du système musical dramatique.

Un estimable théoricien allemand, Kiesewetter, déjà nommé, auteur d'une histoire de la musique occidentale (*Geschichte der europäisch-abend-ländischen oder unserer heutigen Musik*), nous a décrit les éléments qui entrèrent à cette époque dans l'air italien. Nous lui empruntons le passage suivant: «Jusqu'alors, la phrase musicale, prise comme membre d'une période avait été ordinairement trop courte. On manquait conséquemment des dimensions convenables pour affermir, au moyen d'une répétition calculée des motifs principaux, une impression dans l'âme de l'auditeur. Les chefs de cette nouvelle école, en allongeant la phrase aussi bien que l'air tout entier, semblèrent avoir cherché le moyen de combiner l'élégance des contours avec celle de chacune des parties séparées en disposant ces dernières d'une manière symétrique pour l'ensemble général. Ils donnèrent un nouveau relief à la ritournelle afin de préparer l'auditeur au chant qui devait suivre et de le lui faire désirer d'avance. L'air fut construit sur une mélodie principale à laquelle succédait un second et même un troisième motif nécessaire pourvu qu'il correspondît au premier. Ces motifs, traités différemment, étaient écrits dans des tons divers, en relation entre eux. Ils étaient présentés une fois dans le ton principal; après quoi la première partie de l'air était terminée par ce qu'on appelait la cadence à laquelle était jointe une petite symphonie le plus souvent composée du motif de la ritournelle primitive. La seconde partie consistait en une période assez courte qui, pour l'ordinaire, était prise dans les motifs de la première. Cette période séparée se présentait dans un ton différent, bien qu'apparenté au ton principal. Enfin, après la cadence, qui terminait le tout, arrivait le *da capo* ou répétition de la première partie. Pour diversifier, on avait d'autres airs moins // 207 // solennels, que l'on désignait déjà sous le nom de *cavata* ou *cavatina*¹.»

Ne reconnaît-on pas, dans ce qui précède, ce cadre, ce moule invariable dans lequel les compositeurs italiens jettent leurs inspirations, quelles que soient la situation de la scène et les variétés, les nuances de sentiment, de passion, d'expression qu'ils ont à peindre? Telle fut la forme qu'adoptèrent, quelquefois avec de légères modifications sollicitées par la mode ou le goût des époques, mas qui ne tenaient pas au fond des choses, Porpora, Sarti, Vinci, Pergolèse [Pergolesi], Duni, Terradeglias, puis Jomelli [Jommelli], Sacchini et Piccinni dans leurs opéras, Anfossi, les deux Guglielmi, Cimarosa, Paisiello, Zingarelli, Paër et enfin Rossini et ses

¹ Kiesewetter: Époque Scarlatti.

imitateurs. «Cette forme, c'est toujours Kieseewetter qui parle, devint, avec de légers changements, le type qui suivirent les compositeurs italiens ou autres; elle se maintint même très-longtemps et se retrouve encore aujourd'hui presque sous le même aspect².»

Il est évident que cette forme, qui n'admettait que deux ou trois périodes de quelques mesures, sans connexion entre elles, de telle sorte qu'elles semblaient autant de pièces rapportées, soudées les unes aux autres au moyen de quelque ritournelle ou de quelque lieu commun symphonique, avait été arrêtée bien moins en vue du développement du sentiment à exprimer et du développement musical, que dans l'intérêt du chanteur. On voulait ainsi ménager à ce dernier l'occasion de faire briller son talent dans deux ou trois motifs différents et dans les trilles et les roulades qui terminaient chaque cadence. On ne doit pas s'étonner que le père Martini, l'oracle de l'école, ait appelé de tous ses vœux une réforme de ce système: «La facture de nos airs, dit-il dans sa *Storia della musica*, consiste en un assemblage hétérogène d'idées et de divers lambeaux qui semblent rassemblés beaucoup plus par l'effet du hasard que par la logique des idées, le tout sans unité et sans ordre. Cet amalgame excite dans l'esprit des auditeurs un mélange d'impressions les plus opposées qui ne saurait en aucune manière charmer ni toucher. Quand donc verrons-nous surgir un professeur d'un rare talent et d'une expérience consommée dans toutes les parties de l'art, qui, ne tenant aucun compte des arguties des autres professeurs, fera renaître la vraie et juste expression des sentiments et trouvera en même temps le secret de transporter l'âme des auditeurs déjà *ennuyés* (*già annojati*) de la musique actuelle.»

Le célèbre auteur des *Révolutions du théâtre lyrique en Italie*, Ar- // 208 // -teaga [Arteaga], va énumérer à son tour les divers ingrédients qui entraient dans la facture des airs: «Des idées vieilles et surannées (*pensieri rancidi e vieti*) qui, à force de se répéter mille fois, fatiguent les oreilles, et au lieu d'intérêt, ne font naître que l'ennui; des motifs pour ainsi dire à peine ébauchés, sans terminaison comme sans caractère; des idées jetées au hasard, telle qu'elles sortent de la plume, sans le fini que leur donne l'application, et sans cette justesse que leur donne la réflexion; des traits ramassés çà et là dans les brouillons des maîtres morts et vivants, amalgamés plus bizarrement encore, d'où résulte une œuvre sans physionomie déterminée; des mosaïques composées d'autant de pierres de diverses couleurs qu'il y a de styles divers qui concourent à la contexture du même air; des périodes cousues ensemble sans dessein de former un tout le plus souvent en contradiction avec lui-même et avec tout l'ensemble du drame; un flux de mélodies insignifiantes (*una fluidità insignificante di melodie*) qui s'oppose à la vigueur et à l'élévation du style, qui condamne la musique à se retrancher dans les rondes et les barcarolles et qui exprime la noble tristesse d'Ætius ou d'Achille sur un ton qui conviendrait à des airs de danse¹.»

² *Ibid.*

¹ *Le Rivoluzioni del teatro musico italiano*, Venezia, 1785. T. II cap. XIII, p. 286–288.

Dans un pareil système, conçoit-on que les compositeurs dussent se préoccuper beaucoup de la justesse du sentiment, de la vérité de l'expression? Le même Arteaga va nous répondre:

«Pourraient-ils toujours songer à moduler leurs airs selon le véritable accent de chaque passion en particulier? Pourraient-ils davantage s'appliquer à rechercher en quoi consiste l'expression poétique? Il suffit de jeter un regard sur leurs ouvrages pour démontrer l'évidence du contraire. Ils sont si loin de comprendre le langage individuel de chaque affection, qu'ils ignorent même les distinctions qu'on peut faire entre ces mêmes affections. Le même motif qui sert de sujet à un chant d'amour, ils l'emploient indifféremment pour exprimer la bienveillance, le dévouement, la piété, l'amitié, sentiments tout à fait différents. Le soupçon cruel, l'agitation, la jalousie, le remords sont représentés de la même manière. Le mépris ne se distingue point du désespoir, ni celui-ci de la terreur, et ainsi du reste. Il suit de là que si l'on retranche les paroles de la partition, l'œuvre musicale ne présente par elle-même aucun rapport avec la situation, aucun sens intelligible pour qui que ce soit. De là aussi cette facilité avec laquelle les compositeurs modernes transforment leurs compositions et les adaptent à cent sujets de caractères opposés².»

// 209 // Voilà de quelle manière les théoriciens et les historiens de la musique les plus universellement admirés en Italie et dont les décisions font autorité pour tous les hommes de goût, jugent, dans son ensemble et ses détails, le système des airs italiens. Je dis des airs italiens, parce que, jusqu'à une époque relativement très-rapprochée de nous, il n'entraînait guère que des airs dans la composition d'un opéra. L'œuvre lyrique ne s'était pas encore enrichie des duos, trios, quatuors, quintettes, morceaux d'ensemble, qui, entre les mains des compositeurs modernes, participèrent des mêmes défauts. Nous avons vu quels sont ces défauts, et les œuvres des musiciens ultramontains de nos jours les reproduisent avec trop de fidélité pour ne pas nous montrer leur condamnation écrite d'avance dans les jugements des écrivains dont nous avons invoqué le témoignage. Il nous reste à faire voir que le système qu'ils ont si vigoureusement combattu n'avait été établi que pour faire briller les chanteurs auxquels on sacrifia de parti pris les convenances de la scène et la vérité dramatique.

Ce fut à peu près à l'époque de Scarlatti que le chant commença à être considéré comme art, et qu'on s'adonna avec ardeur à cette partie de la pratique. Jusqu'alors le chant n'avait été enseigné que par masses; à cette étude se joignit celle du chant individuel, et peu de temps après de florissantes écoles surgirent de toutes parts et donnèrent à l'Europe de merveilleux chanteurs, sans doute, mais qui ne tardèrent pas à répandre le goût des faux ornements et à pervertir trop souvent le vrai sentiment musical. Ces virtuoses ne purent résister à la tentation de disputer à l'auteur lui-même des applaudissements qu'un public efféminé et superficiel est toujours disposé à prodiguer aux tours de force, et si l'on excepte quelques musiciens d'une conscience aussi rare que leur talent était éminent, comme Pergolèse [Pergolesi], Jomelli [Jommelli] et quelques

² Arteaga: *Rivoluzioni*, t. II, p. 309 et suiv.

autres, la plupart des compositeurs en vinrent presque à ne plus écrire qu'en vue de leurs interprètes et à livrer la vérité et l'expression aux caprices de ces derniers.

Ici, un nouveau critique, Perotti, auteur d'une savante dissertation sur la musique lyrique en Italie, vient joindre son témoignage à ceux que nous avons déjà invoqués. On ne s'attendait peut-être pas à voir, parmi les Italiens, cette unanimité en faveur des préceptes du bon sens et des règles du bon goût.

«Dans les opéras du temps de Métastase, comme dans ceux du temps des Gasparini, des Scarlatti jeune, des Demajo, des Durante, des Vinci, des Perès, des Sarro, des Mancini, prédominait l'énorme défaut du *da capo*, c'est-à-dire le retour de la première partie dans les ariettes à roulades; ce qui n'était rien moins qu'une insulte au // 210 // bon sens, tandis que c'était le vrai moyen de détourner l'auditeur de l'action et de concentrer son attention sur le seul chanteur (*rivolger l'attenzione solamente al cantante*). C'était en outre une chose monstrueuse à voir que cette bigarrure de style et cette forme écourtée que l'on donnait à la deuxième partie de ces airs, laquelle, à l'égard de la première, faisait l'effet d'un pygmée auprès d'un géant. Ajoutez à cela une autre non moins grande extravagance qui consistait en ce que le chanteur arrêta tout court le musicien, comme en vertu d'un pacte fait entre eux, et se mettait à vocaliser à son aise pendant un long intervalle de temps, et cela sans autre but que d'enfiler une quantité de notes dont il avait eu soin de faire provision indistinctement pour toute espèce de poésie et de musique¹.»

Mais c'est Arteaga, déjà cité, qu'il faut entendre sur ce chapitre des chanteurs. Il vient de parler de la méthode de chant si célèbre en Italie, et de quelques grands virtuoses qui l'avaient répandue en Europe: «Toutefois, ajoute-t-il, cette méthode de chant, qui régnait universellement, ne semblait pas devoir mériter de si grands applaudissements. A l'exception de quelques chanteurs mentionnés ci-dessus, les autres s'étaient laissé infecter de ce vice qui, presque dans tous les âges, a défigurés la musique italienne, c'est-à-dire ces inutiles et puérils raffinements. Les caprices de la musique et de la poésie passèrent dans le chant lui-même; il était impossible que la musique fût naturelle là où les notes et les paroles ne signifiaient rien du tout.»

Puis il cite l'auteur du beau livre intitulé: *de Præstantia musicæ veteris*, J. B. Doni. «Tandis que nos chanteurs, dit ce dernier, cherchent à éviter la dureté et la trop grande stérilité des successions mélodiques, ils les multiplient tout à coup avec tant d'intempérance et les triturent (*le trituranò*) de tant de manières qu'ils finissent par se rendre insupportables. Les Italiens sont particulièrement atteints de cette maladie, et, se croyant de grands hommes doués des plus hautes facultés, ils traitent les autres mortels comme des brutes ou des bûches (*Stimano il restante degli uomini attrettante percòre o tronchi*). Aussi se sont-ils, à juste titre, rendus ridicules aux yeux des étrangers. Je ne sais si ces derniers jugent en pleine

¹ Perotti, *Dissertazione*, p, 24 et suiv.

connaissance de cause; mais je sais bien qu'ils ne tombent pas aussi fréquemment dans de semblables inepties².»

Nous croyons superflu d'ajouter à toutes ces autorités celle de Benedetto Marcello, qui s'est amusé à écrire contre le théâtre de son temps une satire mordante intitulée: *Il teatro alla moda*; de son // 211 // historien le P. Fontana; de l'abbé Conti, auteur d'une *Dissertation sur la musique imitative* (1756); celle enfin du célèbre Beccaria, qui, tous, réprouvent ces inconvenances, ces contre-sens, ces travestissements des sentiments les plus naturels, ces vocalises, ces fioritures, ces trilles soutenus avec une durée surprenante, sans prendre haleine (*con lunghezza mirabile di cadenze senza prender fiato*). Les principes proclamés par ces écrivains ne sont certes pas nouveaux; ils ont même trouvé de l'écho auprès de plusieurs critiques français. Mais ce que les gens du monde ignoraient peut-être, c'est que des Italiens aient ainsi parlé des Italiens.

«On voit par là, dirons-nous avec Villoteau, qu'en Italie les gens de goût, tant parmi les savants que parmi les artistes, sont bien éloignés d'applaudir à toutes ces bouffonneries et à toutes ces caricatures que nous admirons le plus souvent sans réflexion, parce qu'elles nous viennent de ce pays.» Il désigne ainsi ces roulades, ces trilles, ces sauts d'intervalles «dont l'entière perfection, ajoute-t-il, exigerait une âme de glace¹.»

II

S'il est une vérité qui frappe par son évidence, une vérité aussi ancienne que le théâtre lyrique en Italie, une vérité historique des mieux démontrées, c'est celle-ci; Le théâtre italien et le théâtre bouffe sont une seule et même chose, *unum et idem*; qui dit l'un dit l'autre. Dès qu'il s'agit d'un opéra italien, que le sujet soit bouffe, de demi-caractère ou sérieux, il n'importe! c'est toujours l'*opéra bouffe*. Je ne sais si la nature n'est pas la même chez les compositeurs et chez les critiques italiens; mais la nature italienne des compositeurs étant donnée, il faut que le bouffe domine; en dépit du libretto, il faut qu'il domine dans la musique.

Aimez-vous le *bouffon*? On en a mis partout.

Un Italien ne peut pas *musicalement* garder son sérieux deux heures de suite. Cela ne s'est jamais vu. C'est là plus qu'une vérité, c'est un fait, le plus entêté des faits.

Partant de ce principe, vous voyez se développer le système entier. Dans ce système, dont on m'accordera certainement la *fausseté*, du // 212 // moins relative, si l'on admet la *vérité* de la poétique musicale exposée par Gluck dans l'épître dédicatoire d'*Alceste*, et qui a produit tous les chefs-d'œuvre de ce géant de la scène lyrique: le *Don Juan* [*Don Giovanni*], les

² Arteaga, *Rivoluzioni*, etc., t. I, cap. XIII. p. 357 et suiv.

¹ *De l'Analogie de la musique avec le langage*, par Villoteau. Paris, imprimerie royale, 1807, t. II, p. 99–104.

Noces de Figaro [*Le Nozze di Figaro*] et la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*], de Mozart; *l'Œdipe à Colonne*, de Sacchini; la *Didon*, de Piccinni; *l'Euphrosine*, *Joseph* et la *Stratonice*, de Méhul; le *Démophon*, de Vogel; les *Deux Journées*, *Médée*, *Éliza*, les *Abencerrages* [*Abencerages*], de Cherubini; la *Vestale* et *Fernand Cortez*, de Spontini; le *Freyschütz* [*Der Freischütz*], *Oberon* et *Euryanthe*, de Weber; le *Fidelio*, de Beethoven; le *Guillaume Tell*, de Rossini; les beaux actes de *Robert le Diable*, des *Huguenots*, de *l'Africaine*, de Meyerbeer, etc., etc.; dans ce système, il se trouve que ce qui convient à Rosine, à Almaviva, à Figaro, à don Magnifico, convient également à la reine de Babylone, au superbe Assur, au fougueux et amoureux Arsace, à l'orgueilleux Pharaon, à Moïse, à Mahomet. Pourquoi? Parce que dans ce système, la musique n'est pas l'interprète du cœur humain, de ses passions, de ses joies et de ses souffrances; un élément d'expression d'une action qui se passe dans tel temps et dans tel lieu; mais parce qu'elle n'est autre chose qu'un bruit agréable et flatteur; parce qu'il ne s'agit pas précisément d'émouvoir l'auditeur au moyen de chants, d'accents, d'accords inspirés par l'étude du caractère de tel personnage, par le sentiment de telle situation donnée; mais de captiver les oreilles du public par des périodes mélodiques, artistement arrondies, pompeusement étalées, qui seront toujours assez vraies, pourvu qu'elles soient applaudies et qu'elles fassent applaudir le chanteur, en lui fournissant l'occasion de faire preuve de la puissance de son organe, de la flexibilité de son gosier, de l'excellence de sa méthode. Dès l'instant que la prédominance, non du chant, mais, ce qui est bien différent, de l'art du chanteur, est posée en principe, l'art vrai, le grand art, l'expression, la passion, le pathétique, la vérité en un mot disparaît. Il n'en reste plus que le semblant, la parodie, qui suffit aux goûts frivoles et superficiels. A la place d'un héros, vous avez un virtuose, et quelquefois à la place d'un virtuose, vous avez un jongleur qui vous amuse par ses tours de force. *Decipimur specie recti*; ce que Perotti traduit par ces mots: *Da un bello menzogner siamo ingannati*.

De là, l'emploi successif et simultané de toutes les formules dont se compose la pratique de l'art du chanteur, les batteries, les arpèges, les roulades, les vocalises, les gammes chromatiques ascendantes et descendantes, les fusées les plus audacieuses, les sauts d'intervalles les plus périlleux, les trilles soutenus avec une persistance qui tient du miracle, *e senza prender fiato*. Au lieu du sentiment, des nuances de la passion, vous avez des exercices de solfège. Et l'effort suprême du système a été de persuader aux chanteurs, aux auditeurs, aux compositeurs eux-mêmes, que ces formules, ces exercices n'étaient // 213 // autre chose que les éléments propres à l'expression musicale. Et comme, en définitive, rien n'est plus borné que ces exercices de solfège, attendu qu'il n'est pas un morceau, un couplet, un point d'orgue où ils ne se reproduisent tous ou presque tous à la file les uns des autres, il en résulte une monotonie de style fatigante que ne peuvent racheter les beautés répandues dans le tissu vocal, dans le tissu orchestral, beautés auxquelles, du reste, on fait peu d'attention; — monotonie aussi dans la forme et le cadre des morceaux, des airs, des duos, trios, etc., qui semblent tous taillés sur le même patron, jetés dans le même moule: morceaux à compartiments, composés de pièces rapportées, de pièces de remplissage, tant bien que mal ajustées les unes aux autres, sans souci de l'unité, de la couleur, du

développement progressif d'une idée principale, mais pour le seul effet physique, pour la seule sensation nerveuse; où les cabalettes, quel que soit le sujet, plaisant ou sévère, triste ou gai, larmoyant ou comique, se déroulent flanquées de leur cortège obligé de *tutti*, de *crescendi*, auxquels le chœur mêle souvent un insipide accompagnement d'accords plaqués; où la même phrase présentée par la *prima donna*, répétée par le ténor, reprise par le baryton, vient rebondir sur les lèvres d'*il basso profondo*. Tous les personnages sont mus par des intérêts, des sentiments opposés; tous ils répètent la même patenôtre. Est-ce là l'art lyrique, l'art dramatique? Ma foi, je m'y perds! Je me sens froissé dans mes impressions, mais auparavant froissé dans mon bon sens. Au concert, passe encore. On chante un duo, un quatuor, un quintette. On n'entend point les paroles; on n'est point au fait de la situation. La même vocalise peut venir ricocher entre deux crinolines et deux habits noirs. Toutes les crinolines se ressemblent comme les perruches, tous les habits noirs se ressemblent comme les corbeaux. Mais, à la scène, le même motif, passant de l'amoureuse à l'amoureux, au jaloux, au tyran, c'est insupportable! Dans ce système, tout est routine, tout est procédé; procédé universel, comme le spécifique de Fontanarose; selle à tous chevaux! Heureux et trois fois heureux le maestro italien! pour peu qu'il ait de facilité, comme il peut se passer d'invention! pour peu qu'il ait de mémoire, comme il peut se passer de conscience! Et que sa tâche lui est légère! Il peut être sûr qu'au moment où il prend la plume, la moitié au moins de la besogne est faite d'avance. Il soigne telle cavatine, telle strette du duo, tel passage du finale où il est certain de faire de l'effet. Mais, pour le reste, il n'a qu'à porter la main, au hasard, et, sans regarder, dans le grand magasin des lieux-communs, des tutti, des cabalettes, dans cette vaste caisse d'épargne où personne ne verse, où tout le monde va puiser: — je me trompe, où Rossini a tant versé par excès de fécondité, par surabondance d'idées, et où, il faut bien le dire, il a beaucoup puisé aussi, non certes par économie, mais par // 214 // belle et bonne paresse. Aussi que de pauvres diables n'a-t-il pas secourus! Que d'affamés sont venus ramasser les miettes tombées de sa table de Lucullus? *Esurientes implevit bonis*.

Et les voilà, ces pauvres enrichis, tout fiers de leurs invariables formules, de leurs *crescendi*, de leurs rythmes variés et bondissants, de leurs modulations à la tierce, de leurs cadences rompues, de leurs contrastes violents de pizzicato aérien et de tapage infernal, de leurs expositions en canon à l'octave, le tout couronné par l'éternel refrain *felicità*, qui de tout temps a conduit et de tout temps conduira tout bon Italien à la félicité éternelle!

Le beau système que celui qui favorise si bien la paresse du compositeur et la paresse de l'auditeur! et qui, par cela même, s'oppose à ce que celui-ci s'avise de demander, si par hasard il y songeait, ce que deviennent dans tout cela la vérité, l'expression! Mais qui tient à ces choses? Pures rêveries de cerveaux malades, *ægri somnia!*

Pas si rêveries pourtant! Je me rappelle fort bien qu'en juillet 1860, lorsque l'administration de l'Académie impériale de musique monta la *Semiramide*, traduite en français par M. Méry pour l'arrivée des deux

sœurs Carlotta et Barbara Marchisio, on fit courir une réclame dans tous les journaux, où l'on s'extasiait d'avance sur la magnificence des décors, la fidélité des costumes et des moindres accessoires, reproduits, disait-on, avec une scrupuleuse exactitude et comme d'après nature, sur les monuments du musée assyrien; et le livret se mit en frais d'érudition pour nous apprendre que les armures, les diadèmes, les tuniques seraient justement ceux que portaient les Assyriens de l'an 1912 avant Jésus-Christ.

Mais cette exactitude que l'on demande avec raison pour ces détails matériels, ne pouvons-nous la demander pour les choses de l'ordre moral, pour la peinture du cœur humain qui ne change pas comme les costumes, pour les convenances dramatiques et la vérité des caractères? Si l'on recherche le *vrai* dans ce qu'on expose à nos yeux, ne pouvons-nous signaler le *faux* dans ce qui s'adresse à nos oreilles? Il me semble que cette exactitude en vaut bien une autre.

III

Je viens de nommer la *Semiramide*. Je pourrais prendre pour exemple, pour sujet d'observation, *Otello*, *Moïse*, *Mahometto* [*Maometto*] II, dont Rossini a fait le *Siège de Corinthe*. Tenons-nous-en à cette *Sémiramis* [*Semiramide*], qui n'a été possible un instant à l'Opéra qu'avec les sœurs Marchisio, et qui, aujourd'hui, ne serait possible au Théâtre-Italien qu'avec ces // 215 // deux excellentes cantatrices. Ah! c'est que les temps sont changés. Le siècle a marché. Le Dieu est resté Dieu. Il s'est enfoncé dans son immortalité. Mais le roi est détroné. Il est vrai qu'il avait abdiqué. Et il avait eu raison d'abdiquer.

Je m'adresse à ceux de nos contemporains qui sont nés comme moi dans les premières années de ce siècle, à ceux qui peuvent dire: «Ce siècle avait deux ans.» Qu'ils rappellent l'engouement dont cette *Sémiramis* [*Semiramide*], *Otello*, *Moïse* ont été l'objet de 1825 à 1840. Alors les critiques et le public étaient animés du même enthousiasme. Tous s'inclinaient devant l'idole. On a repris avec grande pompe, il y a cinq ans, cette *Sémiramis* [*Semiramide*] à l'Opéra. Le public s'est montré étonné, un peu dépaysé. Quelques critiques ont protesté. On a repris *Moïse* l'année dernière: toujours à l'Opéra. Le public s'est montré plus dépaysé et plus froid. Les mêmes critiques ont plus sérieusement protesté. Il est évident que ces belles partitions de *Sémiramis* [*Semiramide*], de *Moïse*, d'*Otello*, du *Siège de Corinthe*, si riches qu'elles soient de beaux morceaux, de beaux effets, appartiennent pour les deux tiers au vieux style de l'école italienne, et que ce vieux style, qui a joui de la vogue, alors qu'on faisait à Rossini un titre de gloire d'avoir appris à chanter aux Français, est tout à fait passé de mode aujourd'hui. Il est évident que la masse des auditeurs, sans trop s'expliquer pourquoi, demande des impressions nouvelles. Il est évident que, au théâtre italien, et plus encore en Italie qu'en France, les opéras réputés sérieux de Rossini, et même ses opéras bouffes, ont perdu peu à peu du terrain et ont cédé la place à des opéras, non certes meilleurs, non certes plus beaux, mais ayant un certain caractère, un je ne sais quoi qui prend les multitudes et les subjugué. L'astre brille toujours à l'horizon,

mais il incline au couchant, et les regards se sont portés d'un autre côté. Il y a longtemps que Rossini a jeté dans le monde les idées qu'il avait mission de faire triompher; il y a longtemps qu'il a perdu son action sur les esprits. Voilà le fait. Je le constate à regret. Mais quand ce fait est là, qu'il est patent, le mieux est de l'envisager froidement, en lui-même, dans ses origines et ses conséquences.

Ai-je besoin de protester de ma profonde admiration pour ce génie éblouissant, abondant, fécond, qui roule des flots de mélodie comme un fleuve roule ses ondes orgueilleuses; qui nous entraîne, nous emporte malgré nous dans le tourbillon de sa verve intarissable; qui se transforme à volonté, en élargissant, en dilatant, à la chaleur d'un foyer intérieur, son enveloppe italienne, de manière à lui faire contenir la forme française avec ses variétés, la forme allemande avec ses développements, et cela sans effort, sans sortir de sa nature propre. Ce que j'admire en Rossini, c'est la muse de la mélodie rayonnante et facile qui a allaité, de ses robustes mamelles, tant de générations de // 216 // compositeurs, les uns chétifs, à peines viables, auxquels elle a donné une vigueur au moins momentanée, les autres d'un tempérament plus sain et plus fort, chez lesquels elle a déterminé la crise du développement individuel en approchant de leurs lèvres la coupe vivifiante. Ce que j'admire sans restriction, c'est cette singulière puissance en vertu de laquelle Rossini a mis pendant près d'un demi-siècle son empreinte sur toutes les compositions dramatiques qu'il a vues naître, comme Beethoven a mis son empreinte sur toutes les œuvres instrumentales que nous avons vues éclore depuis trente ans et que l'on verra éclore d'ici à trente ans encore; ce qui fait que, sans rabaisser ni Cherubini, ni Weber, ni Meyerbeer, ni Mendelssohn, ces deux génies, Beethoven et Rossini, seront considérés comme les deux pères nourriciers de leur époque à laquelle ils ont influé la vie, pour me servir d'une expression de Pascal.

Cela posé, me sera-t-il permis de dire que cette *Semiramide*, dont je viens de parler, n'est autre chose qu'un volumineux opéra-bouffe et que, à très-peu de chose près, rien, dans le style, dans la coupe des morceaux, ne le distingue du *Barbier* [*Il Barbiere*], de la *Cenerentola*, de l'*Italiana in Algeri* [*Algeri*]. Oui, que l'on me donne un scénario bouffe d'une étendue raisonnable, je me fais fort de l'ajuster d'un bout à l'autre sur la musique de la *Semiramide* sans en retrancher une note (je n'en retrancherais que les coups de tamtam) et d'en faire une œuvre parfaitement digne de figurer au nombre des plus joviales élucubrations du maître. On me dira que dans la *Semiramide* il y a quelques morceaux, d'un genre élevé et d'un goût sévère, qui appartiennent au style noble et tragique. D'accord; ne confondons pas toutefois le style tragique avec un certain ton de lyrisme que Rossini (je parle du Rossini d'avant *Guillaume Tell*) sait fort bien prendre et que le mène parfois, sans qu'il y prenne garde, jusqu'à l'emphase et à la déclamation, lui le génie le plus franc et le plus ennemi du pédantisme, tant ce style est peu dans ses habitudes.

Je ne prétends nullement insinuer que Rossini n'est pas né pour le noble et le tragique, comme pour le comique et le gracieux. Rossini est né pour tous les genres; ses aptitudes sont universelles. Il appartient à l'élite

de premier ordre. Il eût parfaitement écrit, s'il l'eût voulu, de la musique de piano (il en fait aujourd'hui), ou de la musique instrumentale. Sa *Petite messe solennelle*, exécutée chez le comte Pillet-Will, atteste, dans cinq ou six morceaux hors ligne, qu'il aurait pu atteindre aux sublimités de l'inspiration chrétienne, si les circonstances lui eussent permis de détourner plus tôt ses regards du théâtre. Rossini est donc né pour tous les genres. Seulement, tant qu'il n'est pas sorti de la période italienne, tous les genres ne sont pas compatibles avec son tempérament.

// 217 // J'admets donc que les morceaux auxquels on fait allusion, dans la *Semiramide*, sont en effet d'un style élevé et soutenu. Eh bien! n'y a-t-il pas de ces morceaux dans le *Barbier* [*Il Barbiere*], dans la scène, entr'autres, où Bartolo est tout stupéfait de voir la force armée refuser de s'emparer du comte Almaviva déguisé en officier? Donnez-moi un scénario qui contienne une ou deux situations mystérieuses, où l'intrigue se noue d'une manière tant soit peu compliquée, voilà pour la scène où le feu sacré s'éteint; voilà pour la scène du serment et du tombeau de Ninus [Nino]. Voyons! est-ce que le chœur des prêtres de Bélus: *Belo si celebri*, où les choristes femmes d'un côté et les choristes hommes de l'autre, frappent alternativement des accords plaqués avec la symétrie la plus exacte, tandis que l'orchestre exécute un galop qui ferait la joie du public et des chevaux du Cirque; est-ce que le chœur en *la* mineur, à trois temps, de l'entrée de la reine, où l'orchestre frappe deux coups étourdissants de cinq en cinq mesures, sans qu'on puisse comprendre absolument rien à ce déchaînement des instruments criards et de la grosse caisse, est-ce que ces deux morceaux seraient déplacés dans une farce de carnaval? Est-ce que le fameux duo entre Assur et Arsace: *Bella imago*, avec sa strette, *Va, va, superbo*, ne ferait pas un magnifique pendant au duo: *Un segreto d'importanza*, de la *Cenerentola*? Est-ce que les cavatines d'Arsace et de Sémiramis [Semiramide] ne sont pas jetées dans le même moule que celles du *Barbier* [*Barbiere*], de la *Gazza ladra*? Est-ce que le chœur: *Ah! già il sacro foco è spento*, la grande phrase de Sémiramis [Semiramide] qui suit, les sautilllements de l'orchestre sur les paroles du chœur en accords plaqués: *Trema il tempio*, sont d'un style beaucoup plus relevé que la strette du finale du *Barbier* [*Barbiere*]: *Mi par d'esser colla testa*? Est-ce enfin, car il faut abrégier cette énumération, que l'*allegro marziale* (*sic*) d'Assur, lorsqu'il est poursuivi par les fantômes, ne peut pas être mis en parallèle avec ce que les rôles de Figaro, de Bartolo, de Geronimo, de don Magnifico offrent de plus allègre et de plus réjouissant?

En Allemagne, où il y a un public véritablement musical, il y a aussi une véritable critique musicale, et l'un des privilèges de cette critique est de pouvoir justifier ses assertions à l'aide d'exemples notés, à savoir d'une analyse thématique. Vous blâmez, vous louez tel passage d'une partition; vous voulez faire connaître le motif principal d'une œuvre, celui qui domine en quelque sorte la composition, qui sert de pivot à tout l'édifice, ainsi que les motifs secondaires qui l'étaient et doivent lui être subordonnés. Vous mettez ces motifs, ces passages en exemples sous les yeux du lecteur. Voilà de la critique utile, qui dit et qui apprend quelque chose; c'est de la critique parlante. Que n'établissons-nous en France un pareil usage! L'on craindrait peut-être que les bornes d'un feuilleton ne s'y

prê- // 218 // -tassent [prêtassent] pas. Mais, à défaut de feuilletons, il y a les revues. Est-ce que le *Correspondant* ne nous accorderait pas une demi-feuille pour les exemples notés? Est-ce que le *Journal des Débats* ne donnerait pas un *supplément* pour le même objet comme il en donne pour les discussions des Chambres? Je ne serais nullement embarrassé pour mon compte de remplir un supplément de ces traits, de ces vocalises, de ces roulades, de ces membres de phrases, de ces tournures mélodiques, de ces formules d'accompagnement, de ces *crescendi*, de ces *tutti*, de ces pièces de remplissage, de ces innombrables plagiats que Rossini s'est faits à lui-même, qui encombrant ses partitions quelles qu'elles soient et que l'illustre maître a employés identiquement, note pour note, tantôt dans les situations les plus grotesques, tantôt dans les scènes les plus pathétiques; ici, pour le rire, là pour les larmes.

A parler sérieusement, ne serait-ce pas là le moyen de mettre dans leur jour, non-seulement le vice radical de l'école musicale italienne, mais les résultats de cette école par rapport à l'éducation des masses? Peut-on nier que ce système d'indifférence et de négation au point de vue de l'expression et de la vérité dans l'art, si ouvertement affiché et mis en pratique par tous les compositeurs ultramontains, n'ait enfanté cette dégradante doctrine du scepticisme dans l'art, suivant laquelle la musique ne dit rien par elle-même, se prête indifféremment à tout ce qu'on lui fait dire, et atteint son but dès lors qu'elle chatouille les sens; si bien que les accents propres aux situations les plus vulgaires de la vie bourgeoise, non-seulement, ainsi qu'on la dit, pourront servir d'interprètes aux sentiments des héros et des personnages les plus illustres de l'histoire, mais encore, adaptés aux paroles de la liturgie sacrée, ces mêmes accents retentissant dans une église, seront jugés dignes d'accompagner les pompes des cérémonies et composeront ce qu'on a appelé une «messe flambante¹!»

Quand la critique devient bouffe, à l'école des compositeurs bouffes, elle dépasse ses maîtres.

Doctrine dégradantes, je le répète, qui tue l'intelligence dans les masses, en éteignant en elles tout sentiment élevé, poétique, et nécessairement tout sentiment moral de l'art. Et alors qu'arrive-t-il? Il arrive que, lorsque, par hasard, un homme se présente avec une œuvre profondément mûrie et méditée, puisée à cette source pure du beau, du vrai, du cœur humain toujours semblable à lui-même, de la nature invariable dans ses lois; une œuvre conçue en dehors // 219 // des données mesquines du triste milieu où nous vivons; il arrive que cet homme, à l'exception de quelques intelligences d'élite, qui le soutiennent de leurs sympathies, l'encouragent et l'applaudissent, ne rencontre dans la foule que des indifférences imbues de mille préjugés grossiers, inaccessibles désormais aux saines impressions de ce beau et de ce vrai dont elles ont perdu la notion; ou bien des détracteurs passionnés, injustes, violents, qui s'acharnent d'autant plus contre cet homme qu'ils savent bien que son triomphe définitif mettrait à nu leur propre impuissance. Ils lui suscitent

¹ Voyez *Théâtres lyriques. L'opéra italien*, par Castil-Blaze, de 1848 à 1856. Paris, 1856, p. 458.

mille obstacles; ils l'abreuvent de mille dégoûts, aussi longtemps qu'ils ne sera pas consacré par l'admiration universelle et que l'éclat de sa gloire n'aura pas entièrement dissipé les nuages que les contradictions et les haines accumulaient sur son nom.

En sorte qu'il en est de certaines œuvres comme de la vérité elle-même à l'image et ressemblance de laquelle elles ont été conçues; au point qu'on peut dire d'elles, sans profanation et dans un sens très-réel, qu'elles ont brillé dans les ténèbres et que les ténèbres ne les ont point comprises. Tel est, le plus souvent, le sort de ces œuvres dont on dit qu'elles ont devancé leur temps parce qu'elles ont protesté contre les doctrines erronées, les idées perverses de l'époque qui les a vues naître. Oui, il y a eu un moment où les chefs-d'œuvre de Mozart, de Beethoven, de Weber, certains chefs-d'œuvre de Rossini lui-même ont lui dans les ténèbres et les ténèbres ne les ont pas compris. Il y a des œuvres dont nous ne sommes pas dignes. *Alceste*, qu'on a reprise il y a quelques années, nous n'en étions pas dignes. Les *Troyens*, j'oserai le dire, nous n'en étions pas dignes non plus.

A moins que l'art ne soit condamné à périr (auquel cas ces œuvres seraient englouties dans le cataclysme universel), elles renaîtront un jour et grandiront de tout ce que l'on a fait pour les rabaisser. Elles trouveront des générations capables de les apprécier. Leur lumière illuminera tout musicien venant en ce monde.

IV

Que de choses j'aurais encore à dire! que de fois, par exemple, je me suis demandé ce qui serait arrivé si Rossini, avec le même génie, avec ce don enchanteur de la mélodie, avec cette main si sûre, si ferme, si souple, si libre, si dégagée, avec ce grand style et ce grand souffle qui ne l'abandonnent jamais, ni dans le *Barbier* [*Barbiere*], ni dans les belles scènes d'*Otello* et de *Moïse*, ni dans le *Comte Ory*, ni dans // 220 // *Guillaume Tell*, avec cette entente prodigieuse de l'effet musical, avec ce don magique de l'entraînement irrésistible, que nul n'a possédé au même degré que lui; — que de fois, dis-je, je me suis demandé ce qui serait arrivé si Rossini eût apporté en naissant, tout vivant, tout palpitant dans sa poitrine d'artiste, l'amour, le respect de son art joints à la conscience de sa mission! — Et pourquoi ne se poser de telles questions? Est-ce que tout est fatal en ce monde? et, de ce qu'une chose s'est passée de telle manière, faut-il absolument en conclure qu'elle n'aurait pu se passer autrement? — Si cette supposition se fût réalisée, Rossini n'aurait pas écrit trente-neuf opéras avant *Guillaume Tell*. Il en aurait écrit six, sept tout au plus. Après *Guillaume Tell*, il n'aurait pas gardé le silence, car il aurait puisé dans sa conscience l'énergie de lutter contre l'indifférence publique; il aurait écrit trois ou quatre opéras encore; dix à douze en tout. Mais quels chefs-d'œuvre! et chefs-d'œuvre purs de tout alliage, de ces lieux communs, de ces formules convenues, de ces éléments parasites, de ces remplissages obligés, de ces amplifications oiseuses, monnaie souvent fausse qui fait vivoter au jour le jour les mendiants de l'art, mais qui surcharge le bagage

du génie en l'appauvrissant! Et quelle éducation du public! quelle foi en l'art partout fomentée et alimentée! Quelle noble carrière! et quelle gloire solide et durable! Nous n'aurions pas perdu la tradition de Gluck et de Mozart, car l'invisible trame n'eût pas été rompue. Nous serions restés dans le vrai, et le vrai y eût gagné de nouveaux aspects. Verdi, peut-être, Verdi, avec son sens dramatique incontestable, avec sa chaleur, sa vigueur, son énergie, sa manière vive et prompte d'attaquer de front une situation, sans biaiser, sans se détourner du but; Verdi, capable d'émotion, de rêverie, d'accents profonds et douloureux, n'aurait pas poussé au réalisme, car on ne pousse au réalisme qu'un public blasé, qui a épuisé tous les raffinements du sensualisme élégant et délicat. Et Verdi est-il après tout si coupable? Il était sur la pente; l'eût-il voulu, il n'eût pu la remonter. Du perpétuel non-sens sonore, de l'abus de la roulade déclamatoire, de la leçon de solfège convenue et boursouflée, des rythmes fastidieux par leur carrure et leur régularité métronomiques, de l'instrumentation brutale et confuse où toutes les sonorités sont mêlées et agglomérées en une masse assourdissante; de tout cela, il en est venu nécessairement, fatalement, malgré lui peut-être, au cri de la passion sauvage, au chant antivocal, à la phrase antimélodique broyée sous l'étreinte violente d'un rythme heurté, implacable, à l'effet du son porté aux dernières limites de l'intensité physique, à l'instrumentation antimusicale, rude et farouche. Toutes ces choses sont dans Verdi, non pas au même degré dans chaque ouvrage, non pas à chaque page, ni même // 221 // dans chaque morceau. Mais c'est là pourtant le trait saillant de ce compositeur, et ce qui caractérise. Ce n'est pas sans raison qu'on l'appelle le musicien révolutionnaire: l'épithète n'est guère plus flatteuse en musique qu'elle ne l'est en politique.

Or, c'est Rossini qui a fait Verdi. Et comme il semble que tout homme de génie doive expier ses faiblesses passées par son plus éclatant chef-d'œuvre, c'est *Guillaume Tell*, dans lequel Rossini nous a fait admirer la plus complète transformation que son génie ait réalisée; c'est *Guillaume Tell*, par lequel il a fait amende honorable de tous ses précédents attentats à la vérité dramatique, accumulés en dérision de l'art et de lui-même; c'est *Guillaume Tell* qui lui a appris les souffrances, les dégoûts, le découragement. C'est *Guillaume Tell* qui lui a imposé le vœu du silence à trente-sept ans. *Guillaume Tell* a été son *Athalie*.

Un savant théoricien italien, qui est en même temps un critique fort distingué, M. Abraham Basevi, a écrit une *Étude* sur les ouvrages de Verdi¹. Il n'a pas hésité à caractériser du nom de Verdi l'époque actuelle en la désignant par ces mots: *Il regno Verdiano*.

Avais-je tort d'écrire, il y aura bientôt deux ans, la page suivante?

«A Dieu ne plaise que j'établisse le moindre rapprochement entre Verdi, qui ne sera jamais, je l'espère, qu'un musicien de transition, et Rossini, qui a déjà pris rang parmi les immortels, sans que pour cela sa personne ait rien perdu du prestige de l'homme de génie et de sa

¹ *Studio sulle opera di Giuseppe Verdi*. Firenze, tipografia Tofani, 1859, 1 vol de 324 pages.

popularité. Mais je proclame un fait, et, dans ce fait, une loi fatale qui accomplit son œuvre. Nous ne sommes plus sous l'empire des idées rossiniennes; nous sommes, comme dit M. Basevi, en plein *regno Verdiano*. C'est Verdi qui dirige les masses. Mais voici la merveille de l'application de cette loi; c'est que Rossini a contribué plus que tout autre à ce règne de Verdi, c'est qu'il lui a préparé les voies, c'est qu'il l'a aidé à le détrôner. Rossini, en sacrifiant le sentiment, la passion, le vrai à la sensualité de l'oreille, a infiltré dans les générations ce scepticisme qui tuerait l'art si l'art pouvait périr. Il a ruiné dans les masses la foi en l'art, en sa haute mission. Il a nié l'expression de la musique. Il a fondé le matérialisme. Ces maximes que l'on débite dans le monde, qu'on rencontre même dans certains écrits, à savoir que la musique, avec les mêmes notes, les mêmes phrases, exprime tout ce qu'on veut, les choses les plus contradictoires, c'est-à-dire n'exprime rien, c'est sa musique qui les a dictées. Qu'y-a-t-il de surprenant que les masses, ayant épuisé le genre // 222 // de sensations mis à la mode par Rossini, aient aspiré à des sensations plus fortes? Verdi a paru. Il a pris le vent de son époque, et, du sensualisme, du matérialisme, nous voici tombés en plein dans le réalisme. Je m'arrête. J'en ai dit assez sur ce sujet pour que le lecteur complète ma pensée. Toutefois, ce règne de Verdi sera court. Règle générale: quiconque écrit pour plaire uniquement à la foule, la foule l'abandonnera tôt ou tard; et quiconque écrit pour lui seul et le petit nombre de ceux qui composent l'élite, la foule viendra tôt ou tard à lui. La foule d'aujourd'hui n'est pas celle d'il y a trente ans; et la foule de 1900 ne sera pas celle de 1864¹.»

V

Je reviens à mon point de départ: l'opéra seria italien n'existe pas n'a jamais existé, ou, s'il a existé, il n'a existé que par les acteurs et pour les chanteurs; je veux dire, d'un côté, par les acteurs qui ont su donner à leurs rôles une gravité, une noblesse que la musique ne comportait pas, et, d'un autre côté, pour servir de prétexte et de thème aux roulades et aux broderies des virtuoses. Je vais plus loin: la musique religieuse italienne n'a pas existé davantage. Mettons de côté l'école romaine, celle à la tête de laquelle brille Palestrina et qui constitue par la *tonalité*, par tout un système scientifique, un ordre à part, l'ordre hiératique, l'ordre sacerdotal. Dans le reste, il conviendra sans doute de faire la part des exceptions. J'ai eu la preuve de ce que j'avance en assistant aux séances de la *Société académique de musique religieuse et classique*, société qu'on ne saurait néanmoins trop suivre et trop encourager. On y exécute un *Miserere* de Jomelli [Jommelli], pour deux voix de femmes, un véritable duo d'opéra, un *Dixit* de Pergolèse [Pergolesi], qui justifie pleinement l'opinion du P. Martini sur l'identité de style de la *Serva padrona* et du *Stabat*; le *sestetto* du *Dixit* aurait pu trouver sa place indifféremment dans le *Stabat* ou dans la *Serva padrona*. Ainsi l'opéra seria italien, la musique religieuse italienne, deux genres absolument faux. Ils peuvent jouir d'une vogue plus ou moins prolongée, mais l'immortalité n'est pas pour eux. Ils pourront se

¹ *Journal des Débats* du 16 janvier 1864.

soutenir un certain temps par les traditions des chanteurs, non par les traditions de l'art.

Le genre bouffe est le vrai genre italien. C'est dans ce genre que l'Italie se distingue de toutes les nations; c'est là qu'elle est inimitable. J'aime ce genre parce qu'il est la vraie et sincère expression de // 223 // la nature italienne. L'auteur de la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Lecerf de la Viéville, dit avec un grand sens: «La nature est la mère commune de tous les peuples et de toutes leurs productions; elle les inspire tous, et, pour réussir excellemment, il faut qu'ils l'expriment telle qu'elle les inspire.» Il ne faut pas s'étonner, d'après cette règle, si des critiques, des connaisseurs sont à la fois partisans de la musique italienne, de la musique allemande et de la musique française; s'ils estiment toute œuvre, quelle que soit sa nationalité, pourvu qu'elle présente la fidèle expression de l'esprit et du génie du peuple auquel elle appartient. Pour moi, je l'avoue, je suis de ce nombre, sans être le moins du monde éclectique. Dieu m'en préserve! Je deviens gai, railleur, frondeur avec les Italiens; rêveur, mélancolique, passionné, amant de la nature avec les Allemands. Le *Barbier* [*Il Barbiere*] m'enchanté, le *Freyschütz* [*Der Freischütz*] me transporte, la *Dame blanche* me ravit. J'aime le vrai partout où je le rencontre; de même aussi que le faux me choque et me blesse partout, que ce soit le faux italien, le faux allemand, le faux français.

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.

Aimable et beau tour à tour: beau dans *Guillaume Tell*, dans une page de Bossuet ou de Corneille; aimable dans le *Barbier* [*Il Barbiere*], dans une fable de la Fontaine, dans une lettre de madame de Sévigné, dans une tirade de *Vert-vert*. C'est par ce caractère du vrai qu'ont vécu les chefs-d'œuvre de la musique théâtrale italienne, la *Serva padrona* de Pergolèse [*Pergolesi*], le *Barbier de Séville* [*Il Barbiere di Siviglia*] de Paisiello qui s'est éclipsé depuis quarante ans devant celui de Rossini, le *Matrimonio* de Cimarosa, la *Cenerentola*, la *Gazza ladra*, *il Turco in Italia*, *l'Italiana in Algeri*, du même Rossini, et ce charmant *Don Pasquale* de Donizetti qui y a retrouvé, comme les frères Ricci dans *Crispino e la Comare*, le vrai filon bouffe, la touche fine, vive et délicate des vieux maîtres, leur forme élégante et svelte, mais non leur instrumentation sobre et discrète. Ces aimables chefs-d'œuvre vivront-ils longtemps encore, du moins de la vie du théâtre? Je l'ai déjà dit, je crains que non. Le génie bouffe a donné tout ce qu'il pouvait donner. La veine s'est arrêtée à Donizetti, aux Ricci, les derniers des *maestri buffi*. Ce style n'allait pas au génie tendre et rêveur de Bellini, qui chantait en dedans, et qui n'avait, d'ailleurs, comme musicien, ni assez de ressources, ni assez de souplesse. Soit dédain, soit antipathie, Verdi n'en a tenu nul compte. Et néanmoins, bien qu'à peu près exempts du mélange du style bouffe, les ouvrages de Bellini et de Verdi sont bien loin, à mon sens, de remplir les conditions de // 224 // l'opéra seria. L'un a fait de l'élégie, l'autre du mélodrame, et, en purs Italiens, ils ont abusé de ce que j'ai appelé le non-sens sonore, de la paraphrase ampoulée et déclamatoire.

Du reste, ce n'est plus par le style bouffe que l'on peut exercer une action sur les esprits. La source est tarie. Ceux qui ont vu le bouffe des bouffes, Lablache, peuvent dire qu'ils ont vu un type qu'ils ne reverront jamais. Lablache était dans ce genre et dans tous les genres l'idéal de la perfection. Il était de ce petit nombre d'acteurs d'élite qui s'identifient tellement avec les divers personnages qu'ils représentent qu'on ne peut les en séparer par la pensée. Qui dit Lablache, dit don Pasquale, dit don Magnifico, dit Geronimo. Après de tels hommes, il faut tirer l'échelle. Quelle verve, quel entrain, quel aplomb, quelle voix de stentor! et quelle finesse, quel esprit, quelle franche, communicative et cordiale gaieté! mais cette gaieté s'en va. L'humanité, et par conséquent les arts qui en sont l'expression, présente une succession de types variés qui subsistent pendant un certain temps et disparaissent ensuite. Le fond de l'humanité reste le même, mais les mœurs se modifient. Le genre bouffe correspond à des mœurs, à des habitudes, à une éducation pleine d'abandon et de bonhomie qui n'existent plus. Il n'exprime plus la vie dont nous vivons, nos rapports sociaux. Les heureux du siècle, ceux précisément qui peuplent le Théâtre-Italien, ne sont pas gais. On est fort occupé de s'enrichir; après s'être enrichi on se ruine, pour s'enrichir encore. Or, le million est triste. Le million rend soucieux et grave; je n'ai pas dit sérieux. Il rend blasé. Le million a tué la sérénité de l'âme, et, sans sérénité, il n'y a pas de gaieté. Les gens gais, s'il en est encore, sont ceux qui ont à peine cent sous dans leur poche pour aller au parterre des Italiens. Mais on a supprimé le parterre à ce théâtre. Le temps opère ainsi, au sein de la société, au sein des arts et des choses de la civilisation, des transformations, des destructions incessantes. Sans doute, comme on l'a dit, si le temps efface, c'est pour écrire. Mais il y a le moment douloureux, c'est celui où l'on voit bien ce qui s'en va et où l'on ne voit guère ce qui doit venir.

VI

Ai-je donc pris la plume pour me donner la mince et puérile satisfaction de relever des misères dans les œuvres d'un homme de génie, dans cette *Sémiramis* [*Semiramide*] qui est elle-même une œuvre de génie? car, malgré ce contre-sens presque perpétuel qu'elle pré- // 225 // -sente [présente] entre la musique et le sujet, cette partition n'en brille pas moins d'une vigueur, d'un éclat, d'une fraîcheur d'idées, d'une richesse de coloris, d'une magnificence d'ensemble, dont le génie seul a le secret? Dieu me garde de vouloir affaiblir un seul rayon de la gloire de Rossini! Son nom plane désormais au-dessus de toutes les discussions auxquelles ses ouvrages peuvent donner lieu. Mais n'y a-t-il pas moyen de concilier les égards dus à un grand homme avec les devoirs qu'impose la vérité? Les rapports personnels, quoique bien rares, que l'illustre maître veut bien que j'entretienne avec lui, rapports si bienveillants de son côté, si respectueusement affectueux du mien, ne me gênent en rien, je l'avoue, dans la libre appréciation de ses œuvres et de leurs tendances. Rossini n'est pas un de ces hommes qu'on ne peut aborder que le dithyrambe sur les lèvres et l'encensoir à la main. Comme il se permet de tout dire, il consent à tout entendre. Et souvent alors que lui seul est en cause, on le

voit tromper l'attente des bruyants enthousiastes qui l'entourent, surpris eux-mêmes de le voir passer du côté des silencieux adversaires. Demandez-lui ce qu'il pense de ses anciens ouvrages que l'on a remis à la scène avec grande pompe et grand fracas, *Sémiramis* [*Semiramide*], *Moïse*; demandez-lui quel est le véritable opéra seria qu'il avoue, il vous citera *Guillaume Tell*; *Guillaume Tell* qui fut, il y a trente-six ans, l'œuvre par laquelle il protesta contre tous les opéras prétendus sérieux qu'il avait écrits jusque-là; par lequel il protesta, dis-je, mais à sa manière, sans se soucier des théoriciens. Est-ce que Rossini est homme à se mettre martel en tête pour une thèse d'esthétique? Est-ce que Rossini est un chercheur? non, c'est un *trouveur*. Si en écrivant ses opéras bouffes, il est resté constamment dans le vrai, c'est qu'il était là dans sa vraie nature, et il a posé en ce genre des limites auxquelles on n'atteindra jamais; je parle dans la supposition où ce genre se perpétuerait. Quand il a écrit *Tancredi*, *Otello*, *Semiramide*, etc., il a suivi les inspirations du milieu où il était, et, dans le fait, il n'a jamais fait autre chose. Il s'est transformé dans une partie de *Moïse*, dans le *Comte Ory*, dans *Guillaume Tell* aussi facilement, aussi naturellement qu'il avait créé tant de beautés grandioses et charmantes, sans effort, sans fatigue, sans l'ombre d'idée préconçue, de parti pris et presque de réflexion. Il s'est dit: En Italie, ils aimaient cela; en France, ils veulent autre chose; — et il nous a donné au delà de ce que nous voulions.

J'ai un mot encore à dire de *Guillaume Tell*. Mais, auparavant, je veux revenir sur ce que je disais tout à l'heure de l'influence des nationalités sur la musique et les musiciens. Je prends le génie allemand dans sa personnification la plus haute, la plus caractéristique, dans Ch. Marie de Weber. On sait si j'admire Weber. Mais je // 226 // fais plus que l'admirer, je l'aime avec passion. J'adore cette nature fière, profonde, sincère; cette muse rêveuse, poétique, craintive, virginale, un peu sauvage, qui se plaît dans les rochers, au bord des lacs, au clair de lune, dans les forêts pleines d'enchantements.

Dans *Oberon*, dans *Freyschütz* [*Freischütz*], Weber a rencontré un ordre de beautés qui lui appartient en propre, et dont on chercherait vainement le type chez les musiciens qui l'ont précédé. Il est bien réellement créateur en ce genre. Weber est la première, la plus complète, la plus radieuse expression du génie romantique en musique. C'est un monde dont il a été le Christophe Colomb. Mais, dira-t-on, Beethoven, dans ses symphonies, dans ses dernières sonates et ses derniers quatuors, a fait des excursions dans le domaine romantique; Mozart y est entré lui-même en plusieurs endroits de *Don Juan* [*Don Giovanni*] et de la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*]. Rossini s'est montré romantique dans le troisième acte d'*Otello* et dans plusieurs endroits de *Guillaume Tell*. D'accord. Il y a pourtant cette différence qu'alors même que Mozart, Beethoven et Rossini touchent au romantisme, ils ne cessent d'appartenir au genre classique, tandis que Weber, voulût-il être classique, et il l'est souvent, ne pourrait cesser d'appartenir au genre romantique. De là, chez Weber, ce je ne sais quoi d'étrange, d'inusité, de *phénoménal* qui lui est particulier; ce qui faisait que Cherubini, le classique par excellence, le dernier représentant de la scolastique en musique et qui portait dans la science musicale une rigueur analytique, ne pouvait digérer l'engouement

dont Weber était l'objet au moment de *Robin des Bois*. De là encore, chez Weber, un horizon en quelque sorte plus rétréci, plus borné, où l'on manque un peu d'air et d'espace, parce que le domaine du génie romantique est celui de la couleur *locale*, de l'accident, de l'apparition fantastique, domaine moins étendu que le domaine propre au génie classique, qui est le domaine universel, le domaine de la lumière. Aussi Weber, le plus coloré des musiciens, est peut-être le moins lumineux. Ce n'est pas qu'il n'ait de magnifiques éclats, des rayonnements et des éblouissements splendides; mais ces éclats sont en quelque sorte accidentels, et comme le contraste de ses couleurs et de ses ombres.

Il y a autre chose encore. Weber, en tant que musicien, vit peu sur le fonds commun. Son point de départ est en lui et il tire son fonds de lui-même. Or, comme un homme, si puissant et si merveilleux qu'il soit, a bientôt fait le tour de lui-même, Weber revient sans cesse sur ses propres sentiers, il reproduit sans cesse ses formes favorites. De là, je ne dirai pas, un peu de monotonie, le mot est trop fort, mais peu de variété. De là cette ressemblance entre sa musique instrumentale, très-remarquable d'ailleurs et sa musique dramatique. Dans ses œuvres pour le piano, on retrouve presque // 227 // à chaque page l'auteur du *Freyschütz* [*Der Freischütz*]. On le retrouve avec charme assurément, mais le morceau fini, on a besoin de changer d'atmosphère.

Le caractère de Weber est moins l'universalité que l'originalité et la personnalité.

Voici maintenant ma pensée sur *Guillaume Tell*.

En dehors de ce qu'on appelle musique allemande, musique italienne et musique française, il y a une musique qui n'est ni française, ni allemande, ni italienne, mais qui est la musique universelle, de tous les temps et de tous les lieux. Quand nous entendons le *Barbier de Séville* [*Il Barbiere di Siviglia*], nous disons: C'est bien italien! quand nous entendons le *Freyschütz* [*Der Freischütz*], nous disons: C'est bien allemand! quand nous entendons le *Domino noir*, nous disons: C'est bien français! Et ces divers caractères assurent la vie et la perpétuité de ces œuvres dans les lieux qui les ont vu naître, parce qu'elles reproduisent un type national et distinctif. Mais l'œuvre qui, dans une mesure parfaite, rassemble tous ces caractères et tous ces accents, qui présente toutes ces nuances particulières fondues en une couleur générale, en sorte que l'on puisse dire: Celui qui a fait cela s'est approprié le génie italien, le génie allemand, le génie français et a su donner à sa création le cachet de l'originalité; cette œuvre est le comble de l'art et du génie; elle n'est ni Française, ni Allemande, ni Italienne, mais elle est tout cela à la fois. Ces divers caractères y sont si admirablement mêlés, ils s'y pénètrent les uns les autres dans des proportions si justes que l'œuvre n'appartient pas plus à un pays qu'à un autre. Elle est de tous les temps, de tous les climats; elle brille d'une beauté qui prédomine au-dessus de toutes les différences locales et du style de toutes les écoles, et le génie qui l'a conçue s'est inspiré du génie de toutes les nations. L'auteur s'y montre peut-être plus *impersonnel* que dans ses autres ouvrages; mais il a fait un chef-d'œuvre universel.

LE CORRESPONDANT, septembre 1865, pp. 202–227.

C'est là, je crois, ce qu'on peut dire de *Guillaume Tell*, malgré un certain nombre de taches qui resteront comme de regrettables témoignages d'une incorrigible insouciance.

Journal Title:	LE CORRESPONDANT
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	lundi
Calendar Date:	SEPTEMBRE 1865
Printed Date Correct:	Yes
Volume:	LXVI de la collection (nouvelle série – tome XXX)
Pagination:	202 à 227
Issue:	[1]
Title of Article:	DES ROYAUTÉS MUSICALES À PROPOS DE LA DÉCADENCE DU THÉÂTRE-ITALIEN
Subtitle of Article:	None
Signature:	JOSEPH D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	None