

Jusqu'à ce que les compositeurs de musique dramatique se fassent une large doctrine conforme aux besoins actuels de l'art et au mouvement qui s'est opéré dans les esprits; une doctrine qui embrasse par cela même les développements qui ont eu lieu presque en même temps dans le genre instrumental et dans le genre vocal, en Allemagne et en Italie, ainsi que les procédés partiels introduits par quelques auteurs, une doctrine, en un mot, assise sur les traditions universelles de l'art, mais qui, favorable en même temps à tous les progrès nouveaux, s'ouvre à toutes les conceptions basées sur cet ordre de foi, se prête incessamment à l'action en quelque sorte dilatante [dilettante] de la pensée humaine; jusqu'à ce moment, disons-nous, l'art sera frappé d'impuissance et de stérilité. Lorsque nous avons voulu remonter aux causes qui s'opposent à cette régénération tant désirée, nous en avons signalé de principales et de secondaires; les unes, comme le ver solitaire, dévorent l'art dans son propre foyer, aux sources même de la vie; les autres, pour ainsi dire répandues à la surface de l'art et dans l'air qu'il respire, l'arrêtent dans son développement extérieur. Les premières, au sein même de l'école, pèsent sur les artistes qui se forment; les secondes, dans des préjugés de nation et des habitudes de climat, s'appesantissent à la fois sur le public et sur les artistes, et étouffent ainsi jusqu'au dernier souffle qui auroit pu s'échapper de l'école.

Ces causes principales, nous les avons vues dans l'existence de deux systèmes également faux, également funestes que nous ne cesserons de combattre partout où nous croirons en découvrir la trace. L'un qui a longtemps prédominé en France, courbe l'esprit des élèves sous le joug de mille règles arbitraires, de mille formules conventionnelles, et ne peut avoir que l'un des deux résultats suivants, ou d'amortir dans le jeune artiste tout enthousiasme et tout inspiration, de lui apprendre à n'envisager l'art que dans sa partie rationnelle et technique, et le génie que dans une sorte de mécanisme intellectuel, et dans l'habileté à surmonter des difficultés scolastiques; ou de le livrer à toute la fougue d'un génie que rien ne guide et ne retient parce qu'il aura secoué à la fois ce lourd fardeau de science, ce qu'il renferme de doctrine pure et vraie, comme ce qu'il contient de faux et de pédantesque; car ce que, dans ses traditions, l'art offre de plus favorable au développement des idées et à l'élan de l'imagination, se convertit en chaînes sous le despotisme de l'école. Ce second système, qui a pris naissance en Italie, a passé en France, où il étouffe le premier. Mais tandis que celui-ci s'attaque à l'élève, celui-là s'attaque à l'artiste. Le premier étoit sorti du Conservatoire tout armé de son bagage et de son attirail scolastique, et fit irruption sur nos théâtres; le second, en Italie, des théâtres s'est répandu dans le monde musical, et a formé ainsi une vaste école qui a enveloppé toute la nation dans son immense réseau. Ainsi l'un s'est emparé de la théorie et de l'enseignement, l'autre de la pratique et des publications de l'artiste; de telle sorte néanmoins que ce dernier système n'est autre chose que le premier qui se transforme et se reproduit hors de l'école par une autre imitation, un autre servilisme. Ils ne peuvent avoir donc, l'un et l'autre, pour commun résultat, qu'un art compact, uniforme, matériel, inerte, qui reste comme ces digues auprès desquelles s'amassent des eaux bourbeuses et croupissantes, et qui obstruent le cours d'un torrent sans servir elles-mêmes de passage.

D'après l'idée que nous avons plusieurs fois exprimée, que toute révolution consommée dans la littérature (laquelle à son tour l'a reçue de plus

haut), vient se continuer et s'achever dans les arts, on ne sera pas étonné de voir que ce que nous signalons ici avoit été remarqué dans la poésie. Il est facile de faire l'application des paroles suivantes à l'état actuel de la musique:

«Il s'est formé, dans les derniers temps, comme une pénultième ramification du vieux tronc classique, ou mieux comme une de ces excroissances, un de ces polypes que développe la décrépitude et qui sont bien plus un signe de décomposition qu'un signe de vie..... En somme, rien n'est si *commun* que cette élégance et cette noblesse de convention. Rien de trouvé, rien d'imaginé, rien d'inventé dans ce style. Ce qu'on a vu partout: rhétorique ampoule, lieux communs, fleurs de collége, des idées d'emprunt vêtues de formes de pacotille..... On comprend que, dans tout cela, la nature et la vérité deviennent ce qu'elles peuvent. Ce seroit grand hasard qu'il en surnageât quelque débris dans ce cataclysme de faux style, de faux art, de fausse poésie. Voilà ce qui a causé l'erreur de plusieurs de nos réformateurs les plus distingués (1). »

// 2 // Venons maintenant aux causes secondaires, celles qui n'agissent pas directement sur l'art, mais par des moyens éloignés, et indiquons-les sommairement. Ces causes, avons-nous dit, sont les habitudes de climat, les préjugés de nation, les préférences du public.

On ne peut disconvenir qu'on n'entende l'art en Italie d'une manière toute différente qu'en Allemagne, et qu'en Allemagne on ne le conçoive tout autrement qu'en France. C'est en partie à l'esprit d'isolement qu'il faut attribuer l'existence précaire que l'art traîne parmi nous. Rossini est venu; il nous a tous fascinés. Du même souffle il a éteint l'école française et animé son art. Il s'est identifié avec nous, ou plutôt il nous a identifiés en lui; puis il s'est endormi au son de ses accents séducteurs et du concert de louanges qui retentissoit autour de lui; le public s'est bercé avec lui dans une molle paresse; d'autres ont voulu toucher à cet art qu'il nous avoit apporté: tout à coup il s'est refroidi et pétrifié dans leurs mains. Ils ont repoussé les inspirations qui leur venoient du Nord; ils ont fait fi de ces accents plus mélancoliques, plus poétiques et plus sauvages parfois, qui auroient pu troubler leur sommeil glacé. L'Allemagne seule, au milieu de ce travail de régénération qui la presse, a su appeler à elle les productions italiennes et les nôtres, tout exotiques qu'elles sont. C'est que l'art est cosmopolite, parce qu'il est universel, non qu'il doive perdre ses nuances de civilisation, ses physionomies locales, de mœurs, de peuple; mais il se trouve partout où se trouve la nature et l'humanité. Déjà nous avons parlé d'une grande révolution faite en Allemagne dans le genre instrumental; d'une révolution semblable opérée en Italie dans le genre vocal, il faut que l'Italie subisse la révolution allemande, comme l'Allemagne doit subir la révolution italienne, et que la France subisse l'une et l'autre. Or cette grande restauration de l'art à laquelle nous aspirons, ne sauroit être éloignée, et même on peut dire qu'elle est déjà faite, car elle est faite dans les esprits. Ce qui prouve que sa manifestation ne peut tarder d'arriver, c'est le développement qu'a reçu de nos jours la musique instrumentale. Jamais un progrès dans ce genre n'a été fait, qu'il n'ait été suivi d'un progrès semblable dans la musique dramatique. *Don Juan [Don Giovanni]*

---

(1) *Préface de Cromwel [Cromwell]*.

renferme à lui seul tout l'art de la symphonie crée par Haydn et agrandi par l'auteur même de *don Juan* [*Don Giovanni*]. Weber, en quelque sorte, pourroit être considéré comme le Beethoven du théâtre, si l'auteur de *Fidelio* avoit besoin d'un autre interprète que lui-même. Il nous faut aujourd'hui un compositeur qui soit à la fois le Beethoven de la symphonie et le Rossini du chant.

Nous avons parlé tout-à-l'heure de l'école d'imitation; ce n'est pas tout-à-fait sous ce point de vue que nous devons juger l'opéra de Bellini. Cet auteur, assure-t-on, est le seul qui ait osé sortir de la route si servilement suivie par ses contemporains, et il est vrai de dire que beaucoup de choses de *la Sonnambula* attestent une indépendance d'idées bien rare chez les compositeurs ultramontains. Nous ne nous hâterons pas du reste de prononcer sur le mérite de M. Bellini; nous attendons *le Pirate*, dans lequel, ainsi que dans *l'Etrangère*, il paraît avoir rompu plus ouvertement encore avec les formes rossiniennes. Quoi qu'il en soit, *la Sonnambula* est un ouvrage fort distingué qui renferme des parties très remarquables. Quelques morceaux et sur tout un chœur du premier acte n'appartiennent point à ce qu'on appelle le style italien; c'est un genre de beauté large, grave, grandiose qui annonce que ce maître ne s'est pas borné au cercle d'inspirations tracé par un école. L'introduction du premier acte est fort gracieuse et d'une mélodie simple, naïve et tout empreinte de couleur locale; vient ensuite une espèce de romance charmante chantée par M<sup>me</sup> Pasta et continuée par Rubini sur un autre mouvement. La cavatine de Mme. Pasta est fort agréable, et le trille qu'elle a placé à la fin sur le *mi* bémol, et qu'elle couronne par un trait exécuté avec un éclat et une légèreté incroyables, a enlevé tout l'auditoire. Une phrase ravissante de grâce et de mélancolie rendue par Rubini avec l'accent le plus pénétrant termine le premier acte. Le second se distingue par le chœur d'introduction et par un air délicieux que Rubini chante délicieusement.

Celui de Mme. Pasta, bien fort que applaudi, ne m'a paru avoir d'autre mérite que celui d'une admirable exécution. Je le répète, rien ne nous presse de juger définitivement un semblable ouvrage; il n'a pas été d'ailleurs assez bien rendu dans toutes ses parties pour qu'on puisse s'en former une opinion arrêtée. Les mélodies m'ont paru quelquefois un peu trop sautillantes; les contrastes des voix et des effets d'accompagnement un peu trop fréquents, et c'est ce qui a occasionné peut-être l'étrange discordance qui s'est fait entendre pendant un moment. Santini a fait sa rentrée dans cet opéra. J'ignore encore s'il a gagné sous le rapport du chant! mais à coup sûr il n'a fait aucun progrès pour la tenue et le jeu. Mlle. Amigo chante faux avec une assurance désespérante. Malgré ces défauts d'exécution et l'intérêt peu dramatique du livret, *la Sonnambula* a fait grand plaisir, et le succès de cet opéra s'accroîtra aux représentations suivantes.

Le spectacle s'est terminé par *la Prova d'un opera seria*, dans lequel Mme. Pasta, Rubini, Graziani, et surtout Lablache, ont rivalisé de gaîté et de talent. Il est impossible de rendre avec plus de vérité et de bonhomie que ce dernier la satisfaction comique et la vanité // 3 // naïve d'un compositeur qui s'émerveille de lui-même à l'exécution de son propre ouvrage, et cette vivacité d'enthousiasme avec laquelle on fait sentir les beautés et les intentions.

Une production très remarquable dans le genre instrumental est sur le point d'paraître chez M. Richaud, éditeur de musique, boulevard Poissonnière. C'est le nouveau quintette de M. Urhan, dédiée à M. Victor Hugo, et que nous avons annoncé à nos lecteurs. Nous pouvons maintenant parler de ce morceau déjà exécuté dans quelques salons. Il faut dire d'abord qu'il fait suite à un premier quintette dédié à Beethoven; c'est à peu près le même plan et la même forme que l'auteur a suivis dans le dernier. On peut en juger par les programmes suivants:

Premier quintette: 1° *Union*. – *Cantique des cantiques*. – *Duo entre le 1<sup>re</sup> violon et la 1<sup>re</sup> viole*. 2° *Désordre harmonique*. – *Epreuves*. 3° *Harmonie rétablie*. – *Romance ou chœur ad libitum*.

Second quintette. 1° *Prélude*. – *Etat vague de l'ame*. 2° *Détermination de cet état de l'ame vers les choses du monde qui occasionent le désordre et la destruction*. 3° *Pensée du Ciel*. – *Intercession de la Vierge*. *L'enfer en frémit*. 4° *Rechute*. – *Etat pire que le premier*. 5° *Victoire et triomphe de la Vierge et des anges*.

C'est, on le voit, une pensée toute poétique, toute religieuse dont se pénètre M. Urhan, et à laquelle il demande ses inspirations. Les ravissantes extases, les jolies célestes, les voluptés empoisonnées de la terre, le délire des sens, se montrent tour à tour sous des formes chastes, coquettes, passionnées, furibondes, solennelles, à travers cette fantasmagorie musicale, ou parlent un langage toujours vrai, toujours profond, toujours dramatique, car depuis que le drame a déserté la musique du théâtre, il a passé dans la musique instrumentale. A l'exemple de Beethoven, M. Urhan a tout à fait bien brisé avec les formes imposées par l'école: toutefois il s'est bien gardé de s'attacher aux traces de ce grand homme, il n'a imité que son indépendance, en partageant son respect pour les traditions immuables de l'art. Des formules rossiniennes indiquent les idées mondaines que l'auteur voulait peindre, tandis que les hautes pensées s'expliquent dans un style antique et presque grégorien. A la fin du second quintette, un effet d'un genre neuf que M. Urhan obtient sur les quatre cordes de son violon par un procédé de son invention, imite le son d'un orgue dans le lointain. En un mot, ce n'est pas là, pour me servir des expressions du poète auquel cet oeuvre est dédié, «Ce n'est pas là de ces harmonies qui ne flattent que l'oreille; mais de ces harmonies intimes qui remuent tout l'homme, comme si chaque corde du clavier se nouoit à une fibre du cœur.»

L'analyse de pareils ouvrages déroge, nous le savons, aux habitudes ordinaires du feuilleton. C'est cependant dans ces asiles solitaires que quelques artistes ouvrent à l'art, dans ce sanctuaire où quelques privilégiés seuls pénètrent, que l'art nous admet à ses lus douces et à ses plus intimes révélations, et qu'il nous inonde de trésors d'autant plus purs, d'autant plus chastes, que le vulgaire ne s'en doute même pas.

**L'AVENIR, 27 octobre 1831, pp. 1-3.**

Journal Title: L'AVENIR

Journal Subtitle: None

Day of Week: jeudi

Calendar Date: 27 OCTOBRE 1831

Printed Date Correct: Yes

Pagination: 1 à 3

Title of Article: THÉÂTRE ITALIEN

Subtitle of Article: *La Sonnambula*, opéra en deux actes de Bellini ; *la Prova d'un opera seria*, au bénéfice de M<sup>me</sup> Pasta. – Nouveau quintette de M. Urhan. [Feuilleton de l'Avenir]

Signature: J. D'O....

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: Reprise partiellement dans *le Balcon de l'Opéra*.