

Pourquoi, aux représentations des opéras de Rossini, le public se montre-t-il si habile à saisir les intentions du compositeur, les finesses de l'accompagnement, les nuances du chant et de l'orchestre, tandis qu'aux représentations allemandes, il ne paroît touché que de la singularité des situations, du bizarre appareil d'une scène fantastique, de la voix de certains chanteurs, et de quelques effets musicaux qui appartiennent particulièrement à l'harmonie descriptive et pittoresque? Pourquoi ne pénètre-t-il pas au-delà de tout ces accessoires, et pourquoi le *fond* lui échappe-t-il? N'est-ce pas le même art? Sans doute, c'est le même art, mais ce n'est plus la même musique; ce n'est plus le même artiste; c'est Weber au lieu de Rossini, et le public français n'est pas le public allemand. Il y a donc ici deux choses à distinguer. D'abord le génie des deux compositeurs; en second lieu, le génie des deux nations.

«En Allemagne, dit Mme. de Staël, chaque auteur est libre de se créer une sphère nouvelle. En France, la plupart des lecteurs ne veulent jamais être émus, ni même s'amuser aux dépens de leur conscience littéraire: le scrupule s'est réfugié là. Un auteur allemand forme son public; en France, le public commande aux auteurs. Comme on trouve en France un beaucoup plus grand nombre de gens d'esprit qu'en Allemagne, le public y est beaucoup plus imposant, tandis que les écrivains allemands, éminemment élèves au-dessus de leurs juges, les gouvernent au lieu d'en recevoir la loi. De là vient que ces écrivains ne se perfectionnent guère par la critique; l'impatience des lecteurs ou celle des spectateurs ne les oblige point à retrancher les longueurs de leurs ouvrages, et rarement ils s'arrêtent à temps, parce qu'un auteur, ne se lassant presque jamais de ses propres conceptions, ne peut être averti que par les autres du moment où elles cessent d'intéresser. Les Français pensent et vivent dans les autres, au moins sous le rapport de l'amour-propre; et l'on sent, dans la plupart de leurs ouvrages, que leur principal but n'est pas l'objet qu'ils traitent, mais l'effet qu'ils produisent. Les écrivains français sont toujours en société, alors même qu'ils composent; car ils ne perdent pas de vue les jugements, les moqueries et le goût à la mode, c'est-à-dire l'autorité littéraire sous laquelle on vit à telle ou telle époque (1).»

La même observation s'applique aux compositeurs de musique des deux nations.

De son côté c'est surtout de la part de ses compatriotes que Rossini a eu à souffrir. Rien de plus préjudiciable à un auteur que d'être obligé de se plier aux exigences et à tous les caprices du public. Celui-ci toujours plus ignorant que l'auteur, l'abaisse et le fait descendre à son niveau. Combien de fois Rossini n'a-t-il pas été cruellement désappointé de voir le public italien accueillir avec une indifférence presque stupide les parties de ses ouvrages qu'il avoit travaillées avec le plus de soin, tandis que d'une autre part, il le voyoit s'éprendre d'un enthousiasme frénétique pour de vagues déclamations dramatiques, pour ces tirades sonores qu'il cousoit négligemment à des *tutti* brûlants, et dont, à raison de cela même,

(1) *De l'Allemagne*, par Mme. De Staël.

on auroit tort de le blâmer trop sévèrement. Qu'il me soit permis de citer ici un passage dans lequel on s'efforçoit de caractériser le système adopté par Rossini. «Rossini a parfaitement saisi l'esprit de son siècle, qui traite de pédanterie la doctrine que jusqu'ici l'on avoit regardée comme chose indispensable à tout compositeur comme à tout écrivain..... De là, ces répétitions fastidieuses, ces réminiscences continuelles qui viennent détruire tout le charme d'un motif neuf et plein de fraîcheur; de là, ces modulations favorites, ces transitions usées qui, à force d'être entendues, ne ressemblent pas mal à du remplissage; et cette monotonie, cette conformité de facture qu'on peut remarquer dans ses airs, dans ses morceaux d'ensemble, dans ses ouvertures; comme s'il n'avoit qu'un seul cadre pour tous ses tableaux divers; comme s'il il n'avoit qu'un seul moule dans lequel il jette ses idées qui, en sortant, présentent toutes la même forme, la même empreinte, la même physionomie. Tout cela annonce moins un génie impuissant qu'un genre faux qui arrête son élan..... Je me hâte de dire qu'on ne sauroit faire sérieusement un reproche à M. Rossini d'avoir suivi le goût de son siècle. Certes, s'il est permis à quelqu'un de se conformer à l'esprit de son temps, c'est assurément au musicien. Demander à un compositeur qui n'est ni un moraliste, ni un philosophe, et qui doit avant tout s'intéresser à sa réputation, de se mettre en contradiction ouverte avec son siècle, et de la heurter de front, au risque de s'y briser, lorsque d'ailleurs il est sûr, en suivant une marche contraire, de l'éblouir et de l'entraîner, c'est pousser trop loin l'exigence. Le génie le plus hardi n'oseroit s'y risquer (1).»

Ainsi, on doit tenir compte des préjugés particuliers de chaque nation. En Allemagne, comme nous l'avons vu, c'est l'auteur qui élève le public jusqu'à lui, et l'on conçoit combien cette position est avantageuse à la fois et pour le public, et pour l'auteur, et pour l'art. Il n'en est pas de même parmi nous. Or, voilà pourquoi les compositions allemandes sont // 2 // appréciées si tard en France; voilà pourquoi aussi il est important que nos auteurs abandonnent une bonne fois ce funeste système de concessions; qu'ils se livrent hardiment à leur génie et travaillent pour eux-mêmes, comme les compositeurs d'outre-Rhin. A la longue, le public viendra à eux par la seule force d'une attraction toute morale. Venons à *Freyschutz* [*Freischütz*]; il en est temps.

Je ne m'arrêterai sur l'ouverture que pour faire remarquer l'habileté avec laquelle le compositeur a rapporté plusieurs motifs pris dans son opéra, en a fondu les divers couleurs les unes dans les autres, au point d'en faire un chef-d'œuvre d'unité. Rien de plus terrible que les tenues au grave des clarinettes pendant que le pizzicato des basses sonne par trois fois le glas funèbre sur une mesure entrecoupé, tandis que les violons font entendre un sourd tremolo. Cet effet, qui succède à la mélodie pleine et limpide des cors, forme un contraste merveilleux. Les premières mesures de *l'allegro* se traînent en lugubres ondulations dans les régions souterraines de l'harmonie. L'explosion éclate; un trait vigoureux est attaqué en sens divers par les violons et les basses; les sons plaintifs de la clarinette et du hautbois planent sur ces sauvages accords. Un chant suave

(1) *De la guerre des dilettanti*, pages 9 et 36.

se dessine en contours gracieux; après une strette de la dernière vigueur, il est repris par les instruments à vent, mais le trombone répète en mineur la dernière mesure, comme un écho ironique qui retentit dans le fond de l'abîme. Les premiers motifs reviennent. La naissance infernale vient expirer sur un point d'orgue à la dominante. Un majeur solennel se découpe en deux périodes éclatantes, et la même mélodie, naguères triste et mélancolique, reparoît resplendissante dans la brillante péroration qui termine le drame. Cette ouverture renferme toute la pièce, et les motifs principaux, placés dans le cours de l'opéra, jettent une vive lumière sur ce premier aperçu des scènes qui doivent passer sous les yeux du spectateur.

Outre la beauté de la musique, *Freyschutz* [*Freischütz*] doit en grande partie la vogue dont il jouit en Allemagne aux traditions populaires que l'auteurs s'est plus à rappeler. C'est un monument national. Aucun opéra ne présente au même degré la réunion de tous les styles, de tous les caractères; c'est un mélange merveilleux de tout ce que la musique a de plus sombre, de plus sévère, et de plus naïf. Après nous avoir montré la joie orgueilleuse et franche des chasseurs, les craintes et les espérances timides d'une jeune fiancée, la trahison froide et calculée du complice de l'esprit malin; après avoir peint tous ces divers caractères sous leurs couleurs les plus tranchées, le poète, dans la scène de la fonte des balles, nous fait assisté à une véritable orgie de l'enfer. La douzième heure vient de sonner; Gaspard se trouve seul dans le carrefour obscur de la forêt; il évoque Samiel. L'harmonie de l'orchestre tourne autour de l'unisson du chœur invisible des démons qui retentit comme une profonde clameur. Les sifflements aigus de l'oiseau des ténèbres mêlent un rire sardonique à ces accents caverneux qui semblent sortir du gouffre en flots bouillonnants. A l'appel des cors discordants et de la fanfare infernale, des divinités fantastiques apparaissent entourées de bleuâtres et livides lueurs. Oui, ce sont bien là les couleurs que l'auteur des *Orientales* a broyées dans sa *Ronde du sabbat*, et que Louis Boulanger, inspiré par un double génie (car l'amitié aussi a le sien), a reproduites dans les esquisses hardies de ce poétique tableau.

Cette scène est précédée de la prière et de la cavatine d'Agathe. Si l'on peut dire que les diverses nuances de la musique, depuis l'extrême pianissimo jusqu'à l'extrême fortissimo, imitent les divers degrés de la lumière, les sourdines placées dans l'accompagnement de cette prière représentent le demi-jour pâle et mélancolique de la lune et des étoiles, à la lueur desquelles la fiancée adresse ses vœux au Ciel. En effet, l'harmonie voilée des sourdines est à l'harmonie pleine et éclatante de l'orchestre ce que la molle et flottante clarté de la lune est à la lumière du soleil.

L'introduction, le chœur des chasseurs et les autres chœurs de l'opéra ont été rendus par la troupe chantante avec une verve, une précision, un entraînement auxquels depuis long-temps nous n'étions plus accoutumés. Malgré l'indisposition de Mme Schœder-Devrient et l'état visible de fatigue dans laquelle elle se trouvoit, elle a chanté avec autant de force que d'expression sa grande scène et le beau trio en *ut mineur* dont la fin surtout a été supérieurement exécutée. Haitzinger a parfaitement dit

son grand air. Il seroit à désirer que cet acteur joignit un jeu plus animé à sa voix pure, sonore et flexible. Mme Pistrich remplit très bien le rôle d'Anna. Son jeu naturel et piquant, sa voix agréable et juste, lui ont valu de nombreux applaudissements. Ces trois artistes se sont partagé les bravos de l'auditoire; les autres acteurs ont fait des efforts digne d'éloges, mais l'organe de Krebs ne répond pas à sa bonne volonté. Mlle Hoffmann a chanté avec grâce et timidité ses charmants couplets à la fiancée; ce sont deux précieuses qualités sans doute, mais là, Paris, on s'avise de rire de la timidité, surtout lorsqu'elle nuit à la grâce. Malgré l'hésitation qu'ont montrée les chanteurs dans le chœur final, l'exécution n'a presque rien laissé à désirer. Nous pensons que M. Rockel triomphera de la lassitude qui se manifeste dans le public une saison avancée, et des obstacles qui résultent de l'état peu satisfaisant des affaires.

Les nouvelles représentations de *Zampa* confirment chaque jour le brillant succès que cet opéra a obtenu à la première, succès que je me suis empressé de signaler. Peu de partitions présentent un aussi grand nombre de morceaux remarquables, et je n'hésite pas à dire que celle-ci a placé M. Hérold au premier rang de nos compositeurs dramatiques. Des intentions bien indiquées, des mélodies gracieuses, des contrastes habilement ménagés, des effets neufs et pleins de hardiesse; voilà ce qui distingue ce bel ouvrage. Avec de semblables productions et les améliorations introduites dans l'orchestre et les chœurs, on peut prédire à M. Lubbert un brillant avenir pour le théâtre qu'il dirige.

L'AVENIR, 10 mai 1831, pp. 1-2.

Journal Title: L'AVENIR
Journal Subtitle: None
Day of Week: mardi
Calendar Date: 10 MAI 1831
Printed Date Correct: Yes
Pagination: 1 à 2
Title of Article: Théâtre allemand, *Freyschutz* [*Freischütz*]. –
Théâtre de l'Opéra-Comique, *Zampa ou la Fiancée
de marbre*. [Feuilleton de l'Avenir]
Subtitle of Article: None
Signature: J. D'ORTIGUE
Pseudonym: None
Author: Joseph d'Ortigue
Layout: Front-page feuilleton
Cross-reference: Repris partiellement dans *le Balcon de l'Opéra*