

Non, Rossini n'a pas cessé d'être lui-même; il n'a point changé sa manière; il ne s'est converti ni au genre français ni au genre allemand. Peu jaloux de se concilier les suffrages et de suivre les conseils de ces amateurs débiles, qui ne peuvent prendre la bonne musique qu'à petite dose, il n'a point conçu son œuvre comme un de ces cadres où, malgré le remplissage de facture, un ou deux motifs variés, délayés dans mille pléonasmes, tournés et retournés en tous sens, restent flottans dans le vide d'un marivaudage futile. Guillaume Tell n'est pas non plus une de ces compositions métaphysiques, où chaque idée est creusée, filée, déduite et suivie hors // 254 // du sentiment, jusque dans ses dernières conséquences, où il n'est point d'élan qui ne soit réfléchi, point d'originalité qui ne soit étudiée, point de verve qui ne soit factice. Que sous un amas de fleurs artificielles, le fil de la mélodie, tourmentée incessamment, aille se perdre dans le dédale d'une harmonie forgée, ou s'attacher en festons brisés, plus ou moins gracieux, sur un fond d'une pauvreté déplorable, dans un sens comme dans l'autre, ce n'est pas de la musique dramatique. Les conditions de vie, de pureté et d'élégance sont les mêmes dans tous les arts. Les énormes constructions gothiques, dans lesquelles tout est lourd et maigre à la fois, où l'exiguité des désinences les plus fantasques fait trembler pour la solidité des masses, ces constructions criblées de détails et d'ornemens, dont aucun n'est emprunté à la nature, ne constituent pas plus l'architecture véritable que ce qu'il y a d'hétéroclite et de mesquin dans la disposition ornementale de quelques-uns de nos édifices modernes. Ce n'est pas là le style grec, qui, par son idéal et son grandiose, a conquis toutes les écoles. Telles sont déjà les destinées de la musique italienne, cette musique de premier jet, qui vit dans *Semiramide*, *la Donna del Lago*, *la Gazza* [*La Gazza ladra*], *Otello*, *Zelmira*, *Tancredi*, *Cenerentola*, etc., etc., et qui est entrée de plain-pied dans *Guillaume Tell*, avec ce qu'elle a de plus caractéristique.

Guillaume Tell, comme tous les opéras du même auteur, contient dix fois plus de musique qu'aucun des ouvrages de notre répertoire. Nul doute que cette musique ne fût encore plus riche, plus nombreuse, plus brillante, si Rossini eût écrit pour des chanteurs italiens; mais, suivant sa coutume, il a dû avoir égard au personnel des exécutans, et ne pas excéder leurs moyens. Assurément il ne pouvait écrire pour Nourrit comme pour David ou pour Rubini, pour Dabadie comme pour Galli ou pour Lablache; mais, contraint de renoncer aux ressources de la grande vocalisation, il n'en a pas moins conservé à son orchestre cette plénitude d'harmonie et de mélodie, qui est l'âme de toutes ses productions. Bien que réduit à se priver de ces ornemens, qui sont *indispensables* pour compléter le charme de la musique, il a su maintenir cette fraîcheur // 255 // -cheur [fraîcheur] dont ses moindres inspirations sont empreintes. Avant d'aller plus loin, il est nécessaire de dire quelques mots du canevas sur lequel Rossini a travaillé.

Sauf le second acte, qui est bien exclusivement de M. Bis, le *libretto* du nouvel opéra n'est qu'une série de scènes décousues, et qui ne marchent point au dénouement. Si l'on excepte un épisode ridicule, dont une chronique aurait, assure-t-on, fourni le sujet, tout est pourtant emprunté à Schiller, dont M. de Jouy a eu le malheur d'éteindre les inspirations; peut-être n'est-ce pas sa faute, car il s'est répandu dans le monde que selon les

anciens us, il s'était présenté armé d'un poème de *sept cents vers*, dans le goût du *libretto* de *Sylla*, et, comme de raison, composé sans l'intervention du musicien. Sans doute, il aura été cruel d'en faire un auto-da-fé; mais comme ces vers n'étaient pas lyriques, force a été de les remplacer, et malgré certaine liberté dont M. de Jouy a très-amplement usé, celle de respecter peu le sens commun, la nouvelle version n'est guère plus lyrique que la première. A côté de plusieurs hémistiches durement martelés, on y retrouve les petits vers doucereux du Quinault de nos jours, et toutes les gentillesses de l'Addisson moderne. Ainsi la portion de travail de M. de Jouy se dessine d'elle-même. Celle de M. Bis n'offre de ces défauts que ce qui était nécessaire pour ne pas trop faire disparate: elle est la seule dont l'entente et la coupe soient suffisamment appropriées au chant. Puisque M. Bis paraît vouloir consacrer son talent à la scène lyrique, on ne saurait assez lui recommander de lire et de méditer Métastase [Metastasio], qui a si bien traité des devoirs d'un auteur de *libretto*. Il y verra que le choix des mots n'est pas indifférent, que la quantité doit être soigneusement observée, et que, sur cinquante mille mots dont se compose la langue italienne, la plus harmonieuse et la plus musicale, il en est à peine cinq mille que puisse employer la poésie lyrique. M. Bis est encore un jeune homme; on ne lui impute pas cette inconvenance dont le public a été si vivement choqué, lorsqu'on est venu lui jeter le nom des auteurs avant celui du compositeur, à qui seul l'ovation était offerte. // 256 //

De même que tous les ouvrages de Rossini, *Guillaume Tell* est empreint d'une pensée unique, qui semble planer au-dessus de cette grande composition; c'est le réveil de l'énergie d'un peuple qui va briser le joug de l'étranger. Autour de cette pensée, et comme pour la fortifier, viennent se grouper tout ce qu'il y a de simplicité, de bonhomie, de loyauté, de douceur dans le caractère des habitans; tout ce qu'il y a de calme, de séduisant, de pittoresque et de vigoureux dans l'aspect des localités. Il a reproduit les mœurs patriarcales d'un peuple qui ne demande son bonheur qu'au spectacle de la nature, qui se console à la vue de ses montagnes, qui y borne son univers, et à qui il ne faut rien de plus, sinon la liberté. A travers la gaîté, les jeux, les occupations qui se fondent dans les traits caractéristiques de cette nation agreste, perce une légère teinte de mélancolie, qu'on retrouve non-seulement dans les chants, mais encore dans les airs de danse. Ces airs, moitié mineur, moitié majeur, ne rappellent pas la gaîté vive et bruyante des paysans du midi. Dès le commencement, le compositeur donne aux accens de Guillaume une sévérité qui annonce déjà les dispositions d'un homme qui est las de la domination autrichienne.

Dans cette composition, qui pouvait comporter une certaine austérité, Rossini, sans trop d'inconvéniens, a pu se montrer sobre d'ornemens; il les a réservés pour les rôles d'Arnold et de Mathilde, les seuls personnages du drame qui soient mus par un sentiment amoureux. Arnold a parfois une couleur plus martiale et plus décidée qu'il ne conviendrait à un paysan; mais il a servi précédemment dans les troupes autrichiennes. Mectal [Melchtal], son père, et Furtz [Furst] s'expriment avec la simplicité des patriarches; leurs accens semblent prophétiques, mais ceux du vieillard ont plus de solennité. Les rôles d'Edwige [Hedwige],

femme de Guillaume, et de Jemmy, son fils, sont traités sans recherche, avec naïveté, et avec cette différence de coloris qui doit exister entre le chant d'une mère et celui d'un enfant. Tous ces caractères, joints à la présence des soldats de Gesler, offrent assez d'oppositions pour remplir deux actes. Gesler est bien le guerrier farouche, le gouverneur altier, qui impose sa volonté à la pointe de l'épée; dans le sentiment de son chant, // 257 // il y a quelque chose d'âpre et de dominateur, que fait encore ressortir un accompagnement décors et de trombones parfaitement approprié: ce sont des traits du moyen-âge et de la féodalité germanique, rendus avec une vérité évidente.

Je viens de donner un aperçu des pensées fondamentales de l'auteur: voici comment, dans son ouverture, il a mis en pratique *l'art de disposer le public à recevoir un genre de sensation plutôt qu'un autre*. J'aborde la narration, qui ne sera qu'une sorte de programme.

L'ouverture, qui est en *mi grand dièze*, est d'une coupe entièrement neuve; le silence de la nuit se manifeste par un adagio de violoncelle d'une extrême simplicité; deux légers roulemens de timbales semblent annoncer un vent lointain, précurseur d'un orage. Les seconds violons et les altos coupent ce motif, et préludent à la tourmente qui acquiert graduellement toute sa force. L'aurore succède, le calme renaît; l'on entend le *ranz* des vaches, exécuté sur le cor anglais, la flûte s'y entremêle et imite, par des variations brillantes, le chant matinal des oiseaux. Tout à coup des éclats de trompette (*squilli di trombe*) ouvrent une marche d'une incroyable vigueur et d'un entraînement irrésistible. Dans cette marche si enthousiastique, si pleine de l'événement qui se prépare, on distingue une partie de violons dont l'élégance, la grâce, la fraîcheur, les ondulations, les moelleux retours, caressent le motif principal, en offrant la distraction d'un calme suave, opposé à ce que la musique peut enfanter de plus chaud, de plus impétueux, de plus volcanique.

Voici, si je voulais en profiter, une belle occasion de faire des remarques scientifiques; mais, de bonne foi, le lecteur en serait-il bien plus instruit quand il saurait que cette ouverture, où d'abord le chant de violoncelle passe du *mineur* au *majeur*, est coupé par les seconds violons et les quintes qui entrent à la *septième*; que par son travail chromatique, l'orage est riche de formes scolastiques; que le *ranz* des vaches se trouve en sol, et que la marche revient en *mi majeur*? Ces détails sont d'une technique effrayant: je m'abstiendrai de les prolonger, et si je ne puis toujours les supprimer // 258 // entièrement, du moins m'attacherai-je à prouver que j'écris moins pour les savons que pour les gens de goût.

Désormais, il me serait impossible de suivre le musicien dans ses inspirations; à chaque instant, il faudrait s'extasier. Que de beautés de premier ordre rassemblées dans ce chef-d'oeuvre! à combien d'émotions il nous livre! quelle immensité de science apparaît au milieu de ces séductions de l'art! Ne serait-il pas trop hardi de vouloir en donner une idée? Cependant j'éprouve le besoin de justifier mon admiration; et, bien certain d'exprimer imparfaitement ce que j'ai senti, je me bornerai à présenter quelques observations sur les morceaux les plus remarquables.

Je passerai rapidement sur l'introduction, qui à elle seule formerait un opéra, et qui, dès ses premiers développemens, fait concevoir quel sera le coloris général. Quel artifice de disposition dans ce chœur, dans ce quatuor, interrompu en differens tons par des cors qui retentissent dans les montagnes, et font si bien illusion sur leur nombre! L'arrivée du vieux Mectal [Melchtal] fait naître l'allégresse, dont la progression se manifeste dans le dessin musical. Ces chants, dans lesquels les hommes et les femmes célèbrent alternativement la fête de l'hymen; ce chœur général, où les modulations se déploient sur trois tons differens, tandis que les cors et toute l'instrumentation viennent imprimer au morceau une physionomie plus animée; enfin tout ce début montre l'homme qui a assez de richesses pour les répandre avec profusion.

Après cette introduction, un quatuor de cors d'une mélodie farouche, dont l'âpreté s'accroît encore par une *septième* prise à la seconde mesure, précède un duo entre Guillaume et Arnold. Les accens de Guillaume sont mâles et sévères; ils montrent l'ascendant de ce fier patriote sur le fils de Mectal [Melchtal]; un motif d'accompagnement suit tout le dialogue, et, lorsque leurs chants s'unissent, Guillaume répond aux perplexités amoureuses d'Arnold par une mélodie distincte, d'un caractère grave et d'un rythme différent. Il n'aura pas échappé aux amateurs que la reprise de ce passage est d'un demi-ton plus haut: c'est une innovation. L'allegro n'en est pas moins suave, et il reçoit un nouvel agrément par // 259 // le chant original et gracieux des basses. Ce duo est enchanteur. A mesure que le drame se développe, l'attention la plus soutenue ne suffit pas à saisir et classer les merveilles dont il abonde. Quel moyen de se jeter dans une froide analyse, lorsque toutes les sensations se réveillent à la fois? Et puis, comment les transmettre, quand la langue n'a pas encore d'expressions, quand chez nous elle est nulle pour tout ce qui ressort du goût et de la philosophie de l'art? Plus j'avance, plus je sens la difficulté de ma tâche, et, dans l'embarras que j'éprouve, je me jette au hasard, au risque de me perdre avec le lecteur, dans ce grand édifice dont je viens à peine de lui montrer le portique.

Les trois premiers actes de *Guillaume Tell* ont chacun un final. Celui du premier acte est remarquable par les oppositions de sentimens qu'il présente, et qui sont toutes reproduites par les chants des divers personnages. Les alarmes des Suisses, la dureté des satellites de Gesler, et les accens douloureux des femmes, rendent la situation des plus pathétiques; le passage syncopé qui termine est du plus grand effet.

Le second final amène les trois cantons, dont il dessine à grands traits la physionomie, les griefs et les intentions. Une mélodie douce indique la timidité des habitans de Schwitz [Schwyz]; ceux d'Uri et d'Unterwald [Unterwalden], dont l'attitude est plus décidée et les résolutions plus fermes, chantent sur un rythme plus accentué; chacun de ces chœurs est fugué; le troisième l'est plus savamment que les deux autres. Le serment par lequel doit se cimenter l'union des trois cantons, est mystérieux et concentré; il ne se prononce point par une explosion continue de voix, comme cela a lieu de coutume: les marches, toutes

nouvelles d'harmonie, qu'on y distingue, se composent de gammes chromatiques exécutées par les bassons et les trombones, qui accompagnent ce passage, pris à l'unisson par toutes les voix, *Si parmi nous il est des traîtres*; enfin l'explosion est déterminée par le cri Aux armes! répété unanimement. Ce morceau, d'une solennité si vivante et si profonde, est précédé d'un autre chef-d'œuvre, c'est le trio du Ruthli [Rütli] entre les trois libérateurs. D'abord le chant déchirant de Mectal [Melchtal], en apprenant la mort de // 260 // son père, et la satisfaction intérieure des deux conjurés, dont son chagrin fortifie l'espoir, sont d'une expression qui prélude à une grande résolution de vengeance. *Mon père, tu m'as dû maudire*: sur ce mot se trouve un accord neuf de combinaison et d'une application inusitée, qui met le comble à l'émotion. La phrase qui termine le trio est dans une progression mélodique, qui est mentalement imitative de l'élévation des âmes vers le ciel.

Un accompagnement très-rapide ouvre le final du troisième acte; les violons, les basses, les altos s'en emparent tour à tour, pour rendre l'agitation des personnages. Vient ensuite un morceau d'ensemble, avec beaucoup de parties distinctes et réelles: Gesler et ses soldats ont une basse syllabée, tandis que Mathilde, Jemmy et Tell exécutent un chant très-passionné; le chœur des Suisses, toujours à contre-temps, ajoute au mouvement un balancement qui fait opposition. Sur le mot *anathème*, les femmes soutiennent un *la* pendant lequel les ténors et les basses descendent par trois demi-tons, et préparent un fortissimo que complète l'acclamation de *Vive Gesler!* répétée par ses soldats.

Chacun de ces trois finals est, comme je l'ai dit de l'orchestre de Rossini, un monde tout entier. Chacun d'eux est un cycle magique, dans lequel se récapitule le passé, se meut le présent, et se prophétise l'avenir.

Au premier acte, pendant le tir d'arc, s'exécute un morceau instrumental *fugué*, qui est une imitation des plus ingénieuses. La suspension du discours, obtenue par des gammes ascendantes, mesure la portée du trait; une gamme plus complète annonce que le but a été touché. L'entrée du second acte se fait par un chœur de chasseurs, qui ramène l'air de chasse du premier acte, mais avec une instrumentation plus nourrie. Le son d'une cloche rappelle les pâtres, et se mêle à leurs chants, dans lesquels respirent la pureté champêtre, la simplicité pastorale et la fraîcheur d'un site qui féconde les vertus. Toute cette introduction est délicieuse. Le duo entre Mathilde et Arnold est d'une expression amoureuse très-animée. L'accompagnement de violons en *triolet*s suit leur émotion graduelle; la modulation en *mi bémol* est à la fois touchante et // 261 // gracieuse. Ce morceau et l'air de Mathilde sont les seuls où le compositeur ait introduit des ornemens. N'en déplaise aux ennemis de la roulade, il en eût été sans doute moins avare, si les moyens des exécutans lui eussent permis de déployer ce luxe si nécessaire qui donne un nouvel essor au charme de la voix. Si la roulade *vocalisée*, qui ne s'emploie que dans le style comique, ne peut servir qu'à faire briller le chanteur, la roulade non *vocalisée* est d'un usage tout différent, puisqu'elle ajoute toujours à l'expression, en s'appuyant sur la parole, pour donner plus de nerf et de rapidité à la

phrase musicale. Voilà une distinction qu'ignorent probablement ces prétendus connaisseurs qui font la critique du genre italien.

La romance de Mathilde est d'une grande suavité de mélodie; les quintes et les premiers violons y sont dialogues, et forment des accompagnemens d'écho. Son grand air, au troisième acte, a dans l'expression toute l'éloquence du désespoir. Cet air renferme plusieurs innovations; la phrase de chant en est d'un genre tout-à-fait nouveau, et ce qui sort encore des règles ordinaires, la *cabaletta* est en *mineur*. Rendue par une voix plus puissante, l'exclamation: *Adieu Mectal*, atteindrait le sublime du pathétique.

La scène de la *pomme*, qui est une des plus importantes de l'ouvrage, se déroule par des chœurs et par un quatuor magnifiques, où le chant de Guillaume et de son fils contraste en ce qu'il a de touchant, avec l'inflexibilité et l'irritation hautaine du cruel Gesler.

L'imploration de Guillaume, en présence du tyran, est d'une onction très-pathétique, à laquelle le chant des violoncelles se lie merveilleusement et imprime une nouvelle force. Le roulement de timbales, avant le départ de la flèche, amène un moment de silence qui peint les perplexités de tous: bientôt l'explosion générale a lieu: de la part des Suisses, ce sont des transports de joie, tandis que Gesler et ses soldats, déçus dans leur attente, sont livrés à un accès de rage. La modulation sur ces paroles: *Gesler, je fléchis le genou devant toi*, révèle très-bien ce qui se passe dans le cœur de Guillaume: c'est de l'humilité contrainte; on peut soupçonner qu'elle cache une arrière-pensée. // 262 //

Les adieux d'Arnold au foyer paternel brisent l'ame et procurent en même temps une sensation indéfinissable de plaisir; ils sont heureusement coupés par le chœur des Suisses, qui demandent des aimes, et par un *allegro* vigoureux et entraînant, qui ferait plus d'effet sur le public des connaisseurs, si le chanteur, au lieu de se laisser aller à la chaleur de l'action, se modérait assez pour n'altérer ni le charme ni la pureté du son. Ceci est une règle que l'acteur lyrique ne devrait jamais enfreindre; quelle que soit la force de la situation, avant tout, il est essentiel que le chant soit ménagé: n'a-t-il pas pour lui le secours de l'*accent* et de l'*accentuation*, qui peuvent se proportionner à tous les sentimens? et puis il y a encore la ressource de la bonne mimique, qui ne comporte qu'une pantomime sage et mesurée, favorable à l'essor de la voix.

Après des émotions si vives, le compositeur, comme pour reposer son auditoire, introduit un *canon*, chanté par trois femmes, dont les instrumens à vent forment seuls l'accompagnement: celui du premier solo est d'une exquise simplicité; celui du second procède par triolets, et celui du troisième porte quatre notes sur le *temps*. Ainsi est évitée la monotonie, qui est le défaut ordinaire de ce genre de morceaux. Il y a dans ce discours beaucoup de moelleux, de douceur et de grâce. Je suis forcé d'omettre une foule de beautés de détails qui ne peuvent trouver place dans cette énumération déjà fort longue. Cependant je dois dire encore que le dernier tableau de ce drame est conçu à la manière des grands peintres: au moment

où, par la catastrophe de Gesler, l'action vient de se dénouer, on entend le véritable *ranz* des vaches qui se chante dans plusieurs *tons*, et signale, au fur et à mesure que les barques arrivent sur le lac, le canton auquel elles appartiennent.

Toute la partie du récitatif est traitée largement et avec une profondeur et une énergie de déclamation dont s'étonne même le vulgaire.

Les airs de danse ne sont pas des hors-d'œuvres, ils se lient à la conception générale, soit par le coloris, soit par le choix du rythme. On s'aperçoit que, suivant sa coutume, Rossini n'a pas jugé au-dessous de lui le soin de les adapter au genre de talent // 263 // de chacun des premiers sujets; c'est ainsi que, par une multitude de moyens, trop souvent négligés, il arrive à une homogénéité parfaite dans toute la partie de l'exécution. La *tyrolienne* qui alterne avec l'orchestre dans le mouvement de la danse, est un modèle de gentillesse et de naïveté; elle marche sur deux rythmes et deux motifs différens, dont celui chanté par les femmes, domine toujours. Ce morceau, fût-il moins bien mis en œuvre, suffirait pour faire la fortune d'un opéra français; il n'est cependant qu'une espèce de débauche, une bluette échappée à la facilité de Rossini, qui montre sa supériorité jusque dans les plus petites choses. Cette tyrolienne ne peut manquer de devenir populaire. Rien de plus gracieux que la walse qu'elle précède, et qui est encore une preuve de ce tact et de ce savoir qui se reproduisent sous toutes les formes.

Cette fois, les ballets, grâce à la juste sévérité du public, ne forment pas une discordance avec l'ensemble de la représentation, bien que les pas eussent pu être dessinés avec plus d'originalité et de réminiscences locales. On a fait encore une trop grande part à ces exercices d'une gymnastique pénible, à ces exploits du jarret, qui n'ont pas même le mérite de se combiner avec la mesure. Espérons que notre école modifiée nous délivrera enfin de ces *tontons* grotesques qui ravalent la danse dramatique aux exercices des acrobates et des funambules. Un ballet, dans une chorégraphie bien entendue, ne devrait jamais se placer sans à-propos, sans signification, ou, ce qui est pis, à contre-sens entre les impressions que le public a reçues, et celles que l'on désire encore lui communiquer. Il faut, au contraire, que les danses se rattachent à l'action. Au surplus, il est peut-être superflu de donner des conseils à cet égard, car nous n'avons pas de ballets, je veux parler des ballets d'action, où la mimique joue un si grand rôle; et depuis l'incomparable Mazurier, que l'Académie royale de musique dédaigna de s'attacher, on citerait à peine, à Paris, un autre mime que Ferdinand; et cependant si l'administration songeait jamais à nous faire jouir des admirables productions de Vigano, il faudrait bien se procurer des sujets.

Nous sommes plus riches sous le rapport des danseurs, et n'eus- // 264 // -sions-nous [n'eussions-nous] à citer que M^{lle} Taglioni, qui a compris la danse d'après son véritable but, celui de séduire et de charmer, nous trouverions déjà motif à nous enorgueillir. Chez elle, la beauté des pauses, le moelleux des contours, le disputent à la légèreté, à la souplesse, à la grâce, et à un sentiment de la musique tellement exquis, qu'elle s'identifie

toujours au discours musical, dont elle suit l'esprit avec une sagacité, une précision que pourraient lui envier beaucoup de chanteurs. Dans sa manière, rien d'affecté ni de guindé, point d'efforts, un abandon des plus naturels, et un laisser-aller dont la décence et la pudeur sont d'un entraînement irrésistible. Il y a tant d'aérien, tant d'idéal dans M^{lle} Taglioni, qu'on croirait voir un être fantastique, une apparition, la muse de la danse. Je ne dirai pas d'elle comme feu Geoffroy de M^{lle} Gosselin, *quelle est désossée*; j'aime mieux la comparer à l'une de ces arabesques sveltes, enchanteresses, que semble soutenir une vapeur légère.

Les décors de *Guillaume Tell* ne sont pas d'un aussi bel effet que l'on pouvait le désirer dans un pays où le *Diorama* nous a habitués à plus d'illusions. Les tableaux de M. Cicéri [Ciceri] accusent trop le mécanisme de l'ordonnance matérielle; les toiles s'aperçoivent; ses ciels sont en quelque sorte zébrés, sans dégradation de teintes, sans fusion, sans apparence de mouvement. Ses montagnes, notamment celles du second acte, n'ont ni assez de vraisemblance, ni assez de prestige de localité; tous les plans chevauchent, point d'air, point de perspective, point de nature. Ce n'est pas plus la Suisse que les hauteurs de Belleville ou de Ménilmontant. L'aspect géologique n'a aucun caractère, ce sont des formes molles et vagues où il faudrait des formes vigoureuses, des arêtes vives, des anfractuosités brusques et énergiques, des sites orgueilleux et sauvages. J'en appelle aux voyageurs qui ont parcouru l'Helvétie: en présence des points de vue de M. Cicéri [Ciceri], est-il une localité historique qui se soit reproduite à leurs yeux avec la magie de ses souvenirs? Cette nature agreste, mâle, imposante; ces solitudes pittoresques, dont l'aspect, tour à tour âpre et suave, réveille toutes les puissances de l'imagination, où sont-elles? // 265 // Où est le grandiose de l'optique? Le spectateur ne voit qu'un cadre très-limité. Est-ce là, est-ce dans ces recoins que s'est levé le génie de la liberté? Ce pays poétique de la terre, où il y a autant pour la rêverie que pour la contemplation, pourquoi ne l'avoir pas transporté sur la scène avec le cortège de ces traditions objectives qui s'harmonisent si bien au sujet du drame? C'est ce sol qui inspire l'action, qu'il eût fallu nous représenter avec tous les reflets de l'action elle-même. Schiller, l'immortel Schiller, et Rossini, si digne de le comprendre et de le traduire dans une langue dont l'intelligence est une faculté de plus, n'ont pas entendu comme un vain son les échos de ces montagnes, où les bourdonnements du temps passé portent aux âmes vibrantes des accens faits pour les enivrer. Je regrette de le dire, M. Cicéri [Ciceri] n'a reçu et ne communique aucune de ces impressions; il n'a pas ressuscité à grands traits les sublimes reliefs de cette contrée, où la physiognomie du globe est écrite, où elle se prononce à chaque pas pour rappeler l'homme à sa dignité et lui révéler la pensée du Créateur.

Il serait néanmoins injuste de ne pas reconnaître que le dernier décor de *Guillaume Tell* ne mérite pas tous ces reproches; il rachète en quelque sorte, par sa belle entente, la faute énorme commise par M. Cicéri [Ciceri], en plaçant, dans le second décor, un lac qui est beaucoup plus bas que la scène, et qui cependant menace de faire irruption dans la salle. Le lever du soleil, à la fin du deuxième acte, est d'un effet nouveau et bien senti. Le succès que M. Cicéri [Ciceri] n'obtient que dans certaines parties, devrait faire comprendre à l'administration que, pour atteindre un

ensemble parfait, il conviendrait que plusieurs peintres y concourussent. Sans doute, M. Lubbert, qui a déjà tant fait pour l'innovation en secondant si activement l'élan donné par Rossini, reconnaîtra qu'il y aurait avantage pour le public, comme pour l'avancement de l'art, à ce qu'une concurrence fût établie entre nos autres peintres et M. Cicéri [Ciceri]. Peut-être même serait-il utile d'adjoindre aux noms des Daguerre, des Bouton, des Prévot, des Gué, celui du célèbre Sanquirico, qui, dans le style monumental, est le premier de tous les // 266 // décorateurs. Les costumes ne laissent rien à désirer; ils ajoutent beaucoup à la pompe du spectacle, sans s'écarter trop de la vérité historique. En général, rien n'a été épargné.

La représentation de *Guillaume Tell* fera époque dans les annales de notre Opéra. Les acteurs qui, dans *le Siège de Corinthe*, dans *Moïse* et dans *le Comte Ory*, avaient fait leur apprentissage, devaient être cette fois d'autant mieux placés, que tous les rôles avaient été faits à leur taille par l'homme le plus capable d'utiliser la force et la portée de chacun d'eux. Leur zèle a répondu à cette attention, et ils en ont été récompensés par des applaudissemens de bon aloi. M^{me} Cinti [Cinti-Damoreau] nous rappelle toujours les formes italiennes, auxquelles elle doit d'être devenue une cantatrice; c'est à ce titre qu'on doit la mettre au premier rang. Nourrit se montre acteur intelligent et chaleureux; il exécute et nuance avec un talent remarquable toute la partie de son chant; à l'Opéra, il est incontestablement sans rival. Lainez chantait encore en 1819; entre lui et Nourrit, on croirait qu'il y a tout un siècle. Qui a opéré de tels prodiges? Les acteurs eux-mêmes ont la bonne foi de nommer Rossini. Dabadie remplit assez habilement son rôle; l'onction qu'il y porte serait d'un effet plus sûr, s'il mettait moins d'affectation à faire résonner les *r*, ainsi que tous les mots ronflans. Levasseur rend on ne peut mieux le personnage de *Walter*. Mesdames Mori et Dabadie montrent chacune beaucoup d'intelligence, leurs voix se dessinent à merveille dans les ensembles. Les choristes ont fait de notables progrès; ils observent mieux les nuances et laissent peu à désirer, surtout dans le chœur des trois cantons, qui est d'une exécution si difficile; toutefois le mode nouveau de les éparpiller pour le coup-d'œil nuit souvent à l'unité et à l'intensité des voix. L'orchestre a également droit à des éloges; mais les instrumens de percussion y sont frappés avec une force qui nuit à la pensée du compositeur. Ainsi, au lieu de renforcer l'ensemble de l'instrumentation par une vigueur harmonique qui lui est proportionnée, ils frappent presque isolément l'oreille, et lui font éprouver une sensation irritante, et quelquefois même douloureuse. Dieu maintienne ces améliorations et préserve nos chanteurs de l'ancien // 267 // répertoire, qui amènerait infailliblement une rechute! Enfin, il s'est opéré à l'Académie royale de Musique un tel changement, que la présence des vrais *dilettanti* à ce théâtre, naguère pour eux un objet d'horreur, les met exactement dans la position de ce doge de Gênes, qui ne trouvait rien de si extraordinaire à Versailles que de s'y voir.

Peu de jours se sont écoulés depuis l'apparition de *Guillaume Tell*, et déjà il n'est personne qui ne reconnaisse que c'est un chef-d'œuvre. Les enthousiastes sont allés jusqu'à dire que c'était la meilleure des productions de Rossini. Ceux-là ignorent vraisemblablement qu'il a fait la divine *Semiramide*, *Zelmira*, *Tancredi*, et même *Otello*. Certainement, je n'ai

pu qu'être vivement frappé des beautés dont fourmille le nouvel opéra; mais, malgré mon admiration, je ne puis me défendre d'une prédilection qui me ramène vers mes impressions premières; et pointant *Guillaume Tell* est un chef-d'œuvre! La conception en est immense. Au milieu de sentimens multiples, la mélodie et l'harmonie y coulent de source; tout s'enchaîne, tout se fond et se sépare lorsqu'il le faut. Quelle hauteur de capacité ne fait pas supposer l'union de tant d'éléments divers! Malgré l'incohérence du *libretto*, l'auteur a su trouver le lien qui les rassemble tous; et si ses chœurs, ses masses, son orchestre, sont des mondes, que dire de toute cette composition si vaste, si pleine, si animée? n'est-elle pas un univers? En contemplant cette voûte, dont même une intelligence exercée ne saurait mesurer l'étendue, on se demande où il en a posé la clé; c'est le secret du grand maître: c'est son génie.

Depuis *le Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*], il n'est pas un seul opéra de Rossini pour lequel on n'ait demandé des coupures, c'est-à-dire, des mutilations. *Guillaume Tell* n'a pas échappé à cet outrage. Trop souvent Rossini condescendait aux exigences de ces gens qui prennent pour un tact sûr leur incapacité de sentir immédiatement la bonne musique. « *Que de choses, a dit Cicéron, nous échappent dans le chant, et que l'usage de l'art nous apprend à saisir!* » Cependant la musique des Romains était bien loin d'offrir la même complication que celle de nos jours. Que Rossini n'écoute plus nos vandales; ce // 268 // qu'ils trouvent trop long appartient aux plaisirs des hommes de goût. Ceux qui soutiennent la nécessité de ces suppressions, qu'il se le rappelle, ne sont-ils pas les mêmes qui, après avoir repoussé ses inspirations dans leur entier, les acceptaient ensuite comme du neuf, pourvu que, sur une autre scène et sous le couvert d'un autre auteur, on les leur présentât en miettes?

Par le tableau suivant, qui complète cet article, en énumérant les titres de Rossini à la gloire, on verra qu'*Otello* parut en 1816, *Mosè* en 1818, *la Donna del Lago* en 1819, *Semiramide* en 1823. L'an de grâce 1829, Rossini a été nommé chevalier de la Légion-d'Honneur.

REVUE DE PARIS, août 1829, pp. 253-268.

Journal Title:	REVUE DE PARIS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	None
Calendar Date:	1829
Printed Date Correct:	No Réimpression, Slatkine Reprints, Genève, 1972
Volume Number:	TOME V
Year:	1829
Series:	None
Pagination:	253-268
Issue:	août 1829 - Quatrième livraison
Title of Article:	De la musique en France
Subtitle of Article:	<i>De Rossini. – De Guillaume Tell – 3^e et dernier article.</i>
Signature:	None
Pseudonym:	None
Author:	Louis-François Lhéritier
Layout:	Internal text
Cross-reference:	None