

Quelqu'un a dit que, si Rossini fût né avec la fortune de Meyerbeer, il n'aurait jamais écrit que de la musique bouffe. Ma conviction est qu'il n'aurait rien écrit du tout. Il faut cependant faire au naturel individu la part qui lui revient ; celui-ci, comme prédestiné, tenait de son tempérament sanguin la belle humeur, l'entrain, la jovialité sémillante, ajoutez-y cette voix et ce talent de virtuose dont le ciel l'avait doué et qui mettait au service d'un esprit foncièrement comique et poussé par instinct à la charge tout ce que l'art du solfège, si en honneur à cette époque, lui venait fournir de festons et d'astragales. Ces fameux trilles, ces roulades tant démodées n'ont jamais porté préjudice à ses opéras bouffes, et même aujourd'hui, par ce beau temps de mélopée et de paraphrase symphonique où nous vivons, vous ne demandez pas mieux que d'y applaudir quand vous les rencontrez dans *le Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*], dans *l'Italienne à Alger* [*L'Italiania in Algeri*], dans la *Cenerentola*. C'est seulement quand elles interviennent dans le drame que ces efflorescences vous offusquent, et encore qui donc voudrait les condamner sans retour et nier qu'il y ait là un style très capable de se prêter à l'expression du sentiment, du pathétique? Est-ce que, dans les divers ordres de l'architecture grecque, cette note n'est pas représentée? Reprochons-nous à la colonne corinthienne ses fioritures de feuilles d'acanthé? Pourquoi la tragédie lyrique n'aurait-elle pas tout aussi bien son style orné? qui sait si le discrédit du genre ne vient pas de ce que la tradition de l'interpréter s'est perdue? Sans parler des oratorios de Händel [Handel], où les plus énergiques, les plus sublimes sentimens de l'âme n'ont pas d'autre manière de s'exprimer, personne, au temps de Garcia, ne se refusait à prendre au sérieux, au tragique, dans *Otello*, les roulades du grand duo du deuxième acte avec Iago ; et Lablache, chantant Assur, faisait servir ces rythmes imagés à de surprenans effets de terreur. Quoi qu'il en soit, c'est sur la partie dramatique du répertoire bien autrement que sur les opéras bouffes, que le rococo // 458 // semble avoir déjà mis sa patine, et la muse de Rossini, moitié vivante et moitié trépassée, pourrait à ce propos se comparer à ces divinités de la fable, immortelles par un côté et caduques par l'autre.

Quel tort font aujourd'hui au *Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*] les cavatines et les vocalises? En dirions-nous autant d'*Otello*, qui cependant est de la même année? Il y eut d'ailleurs plus d'une raison à cet abus du style orné, et peut-être bien qu'en étudiant chez Rossini le musicien de cette première période, on gagnerait quelque chose à consulter la chronique de sa vie galante. La cantatrice qui, de 1814 à 1823, régna souverainement à Naples, était Isabelle Colbrand [Isabella Colbran], dame de beauté par excellence, déjà maîtresse du cœur de l'impresario Barbaja [Barbaia] et dont le jeune et brillant vainqueur allait, dès le début, subir le charme. Talent de virtuose, voix légère autant passé fleur et ne connaissant en fait de drame que l'air de bravoure et la broderie chromatique, Isabelle Colbrand [Isabella Colbran] imposa les grâces et les gentilleses de sa physionomie à la musique de Rossini, et comme les sujets tragiques l'emportaient de beaucoup dans la faveur publique, il advint que le musicien, préoccupé uniquement de complaire à sa maîtresse, ne se fit point faute d'habiller et d'enguirlander Melpomène des mille fanfreluches du carnaval de Venise. Mettons qu'à la place de cette Isabelle, Rossini eût rencontré une Pasta, qui nous dit que son génie n'eût pas affecté d'autres tendances et devancé l'heure de *Guillaume Tell*, poussant davantage vers le grave et préférant l'or de Virgile au clinquant du Tasse, auquel il n'a que trop sacrifié? *Tancredi* [*Tancredi*] et *l'Italienne à Alger* [*L'Italiania in Algeri*] sont de la même venue (1812), et nous venons de voir *le Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*] et *Otello* naître ainsi côte à côte quatre ans plus tard (1816). Deux frères du même lit, le joyeux Figaro et le terrible Maure, deux jumeaux c'est à n'y pas croire et deux jumeaux qui se ressemblent ou trageusement par le *brio*, la verve et les joyusetés d'une inspiration intarissable et qui, dans *Otello*, n'a que le tort d'être hors de saison et de continuer à badiner malgré Minerve : le procédé, l'habitude d'écrire sur le premier texte venu tout ce qui lui monte à l'esprit, voilà le

fléau ; à Naples, c'est Barbaja [Barbaia] qui l'entreprend au prix de huit cent francs pas mois, moyennant quoi il lui faudra produire au moins deux opéras par an, et d'engagement en engagement, de contrat en contrat, les choses iront de la sorte pendant toute la durée de la période italienne. Ayez donc avec cela de la conscience et trouvez le temps de mûrir vos œuvres, sans compter que, la nature aidant, tous les plaisirs de la jeunesse vous sollicitent d'autre part. Supposons que les droits d'auteur eussent alors existé, ces habitudes de la première heure, si funestes pour la dignité de l'homme et le génie de l'artiste, auraient pu être évitées. Mauvais travail que le travail à gages. En tuant l'indépendance, il supprime l'effort vers le mieux ; pourquoi se surveiller, se contrôler et tant y regarder de près lorsqu'il s'agit au demeurant que d'une besogne assez mal payée ? Les qualités, les défauts, tout est bon qui peut servir // 459 // et resservir ; qu'importent les ingrédients, Rosine [Rosina], Aménaïde [Amenaïde], Desdemona, Cenerentola, Otello, Bartolo, il n'y aura de changé que le plumage, le ramage restera le même. L'abus prolongé d'un tel système devait finir par décourager jusqu'à l'enthousiasme d'un Stendhal, et ce n'est certes pas peu dire : « On se dégoûte de Rossini, Rossini ne fait que se répéter, » écrivait de Milan, et cela dès 1820, ce fanatique des fanatiques. Et comment pouvait-il en être différemment avec un compositeur qui, bon an mal an, produisait ses trois ou quatre opéras et commençait à se mettre à la besogne quinze jours avant d'entrer en répétitions : espèce de cuisine musicale enlevée à la minute et dans le coup de feu d'une existence dont il ne faudrait point cependant trop d'exagérer les désordres ? Vivre en musicien, *musice vivere*, signifiait au temps d'Horace mener joyeusement la fête. Mettons que Rossini vivait en musicien et ne calomnions personne, pas même cet illustre princesse Borghèse, sœur du grand empereur, la plus belle certainement, mais aussi la plus pernicieuse des héroïnes de ce roman de jeunesse. Un livre, publié en Allemagne il y a quelques années, contient sur Rossini d'intéressants détails biographiques et bien des traits d'où l'être moral ressort à son avantage. L'auteur, M. Ferdinand Hiller, aujourd'hui maître de chapelle à Cologne et fort connu du tout Paris d'alors, nous raconte le cygne de Pesaro tel qu'il l'a vu et fréquenté à Trouville pendant une saison de bains. Ce sont de simples notes transcrites en rentrant de la promenade, des bouts de conversation souvent tronqués, mais dont la critique pourrait d'éclairer. Empruntons et citons :

- Et quand vos prodigieux succès vous seraient montés à la tête, disais-je un jour au maestro, quoi d'étonnant à cela ?

- Mes prodigieux succès ! reprit Rossini en ébauchant un sourire ; puis aussitôt redevenant sérieux : Sachez que ni le succès ni le *fiasco* n'eurent jamais le don de me causer le moindre trouble, et cette philosophie me vint d'une impression de jeunesse que je n'ai depuis point oubliée.

- Et cette impression, peut-on la connaître ?

- Quelque temps avant de donner ma première opérette, j'assistai à Venise à la première représentation d'un ouvrage de Simon Mayr. Simon Mayr était à cette époque le phénix de l'Italie ; il avait écrit pour Venise plus de vingt opéras tous acclamés, et nonobstant le public le traita ce soir-là comme le dernier des polissons. On ne se fait pas l'idée d'une telle sauvagerie ; j'en étais confondu : insulter, vilipender, apostropher de la sorte un homme qui depuis des années se sacrifie à vos plaisirs, et qu'il suffise de quelques *paoli* qu'on paie en entrant pour vous donner ce droit ! C'est en vérité bien la peine de prendre à cœur les jugemens du monde, et depuis j'ai toujours pratiqué l'indifférence.

- Vous-même, à ce qu'on raconte, ils ne vous épargnèrent pas ?

- Vous savez l'histoire de la première apparition du *Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*] : // 460 // une déroute étourdissante, un gigantesque charivari, et ce n'est pas l'unique fois.

- Quel dommage que les Italiens aient si complètement abandonné l'opéra bouffe!

- Dites les Napolitains ; car eux surtout étaient nés pour ce genre qui d'ailleurs exige plus de sentiment du théâtre que de grandes qualités musicales. Il faut reconnaître aussi que les chanteurs manquent. Cette habitude journalière du poignard les rend impropres à se mouvoir avec aisance et bonne grâce.

- Mais ce goût désormais seul régnaient en Italie du pathétique et du tragique a-t-il une raison d'être et les événements politiques y seraient-ils pour quelque chose?

- Vous m'en demandez trop ; ce que je sais, c'est qu'un bon opéra comique plaira toujours pourvu qu'il soit convenablement exécuté. »

Ceci pourrait se dire à propos de la reprise du *Comte Ory*, mais nous n'y sommes pas encore ; continuons de feuilleter ces dialogues à bâtons rompus.

« Un jour, écrit M. Hiller, je le trouvai chantonnant du Beethoven.

- De quelle symphonie est-ce donc, cela? me demanda-t-il.

- De l'*Héroïque* [*Eroica*].

- Très bien! Quelle puissance et quelle flamme chez cet homme! et ses sonates pour piano, quel incomparable trésor!.. Par momens, il m'arriverait de les placer plus haut que les symphonies ; il me semble y voir plus d'inspiration. Avez-vous connu Beethoven?

- Je l'ai vu, mais quelques semaines avant sa mort, et j'étais alors tout enfant.

- Pendant mon séjour à Vienne, reprit Rossini, je me fis présenter à lui par le vieux Carpani ; malheureusement sa surdité et ma complète ignorance de la langue allemande rendaient impossible toute conversation. Au moins ai-je eu la satisfaction de le voir. Et votre Weber, encore un fier compère que vous avez là! Comme il s'entend aux sonorités de l'orchestre! A-t-il jamais écrit des symphonies?

- Il l'a tenté, mais sans que l'essai fût des plus heureux. En revanche, ses ouvertures comptent chez nous parmi les plus brillans morceaux d'orchestre à figurer dans un concert.

- Et vous avez raison, quoique je n'approuve pas cette manière de produire dans une ouverture ses plus beaux motifs et de les déflorer gratuitement, puisqu'il est impossible de saisir d'avance leurs rapports avec le drame. Mais il avait de si merveilleuses idées, ce Weber! Avez-vous présente à la mémoire la marche de son concerto pour piano et clarinettes?

Rossini se mit à chanter la marche, puis continuant :

- Pauvre Weber! il vint me voir en traversant Paris pour se rendre à Londres ; il avait l'air si affaibli, si souffrant, que je ne pouvais m'ex- // 461 // -plier qu'il

entreprit dans cet état un pareil voyage. Il espérait, me dit-il, gagner par là quelque argent pour sa famille. Hélas! mieux eût valu qu'il se conservât pour elle. La manière dont il m'aborda vous eût fait rire ; c'était vraiment comique.

- Comment cela, maître?

- Il paraît que Weber m'avait fort attaqué dans les journaux et surtout au sujet de *Tancredi*, impitoyablement malmené par lui. C'était assez pour qu'il n'osât se présenter et m'envoyât demander comment je le recevrais, ne se doutant pas de l'émotion glorieuse que j'eusse éprouvée, moi, gamin de vingt ans, si pendant que j'écrivais *Tancredi* j'avais pu supposer qu'un étranger de ce talent et de cette importance s'occuperait de mes barbouillages.

- M'est avis, répliquais-je, que les articles de journaux ne vous ont jamais empêché de dormir?

- Assurément non. Que n'a-t-on pas écrit contre moi lors de mon arrivée à Paris, jusqu'à des pamphlets et des vaudevilles où je figurais un personnage grotesque : M. Crescendo, M. Vacarmini! Le vieux Berton, de l'Institut, me chansonnait ; les bons confrères me représentaient comme une pauvre clarinette à bout de souffle ; ce n'était pas les portes de l'Opéra qu'il fallait m'ouvrir, c'était celles des Invalides ; mais bah! je n'en suis pas mort! Une chose m'a toujours chagriné pourtant ; je veux parler de cette multitude d'anecdotes et d'histoires plus ou moins scandaleuses répandues sur mon compte, à commencer par la romanesque biographie dont ce fou de Stendhal m'a gratifié et qui ne contient pas un mot de vrai. Qu'y faire? Se résigner ; on s'habitue à tout. »

Autre part, mis en demeure de s'expliquer sur son abdication prématurée, cet homme qui, à trente-sept ans, quittait le monde du théâtre après avoir déposé chez la concierge la partition de *Guillaume Tell* en manière de carte, P. P. C., répond à son interlocuteur :

« Que voulez-vous? l'occasion ne s'est pas offerte, et d'ailleurs les circonstances m'eussent empêché de la saisir. Dieu sait que je me suis toujours montré d'humeur facile envers les librettistes! En Italie, il ne m'est pas une seule fois arrivé d'avoir un texte complet entre mes mains. Je composais mes introductions avant que les paroles des morceaux qui devaient suivre fussent écrites. Et quels poètes dramatiques! des gens capables de rimer une cavatine, mais qui n'entendaient rien aux exigences de la musique, si bien que c'était à moi de leur venir en aide!

- Mais à Paris, quand vous n'aviez au contraire que le choix des sujets et des collaborateurs, quelle excuse nous donnerez-vous? Je m'étonne que vous n'ayez jamais eu l'idée de toucher à *Faust*.

- C'est ce qui vous trompe ; cette idée m'a longtemps préoccupé. Nous avions même avec Jouy comploté tout un vaste scénario d'après // 462 // Goethe. A cette époque, *Faust* accaparait tous les esprits ; c'était une fureur, chaque théâtre voulait avoir le sien ; cela me fit hésiter ; survint alors la révolution de juillet, l'Opéra cessa d'appartenir à la liste civile pour passer aux mains d'un entrepreneur particulier, ma mère était morte en Italie, et mon père, qui ne comprenait pas un mot de français, trouvait le séjour de Paris de plus en plus insupportable ; je rompis donc le traité aux termes duquel je m'étais engagé à donner encore quatre grands ouvrages, préférant me retirer tranquillement dans mon pays et mettre mon vieux père à même de jouir comme il l'entendait de ses

dernières années. J'étais loin de ma pauvre mère quand j'eus le malheur de la perdre, et je ne voulais pas voir un pareil chagrin se renouveler. »

Revenons au Rossini des années d'apprentissage et de dissipation ; la situation réclamait énergiquement un législateur quelconque du Parnasse, un Gluck ou un Mozart, par exemple, qui, selon les préceptes de Despréaux, serait venu enseigner à ce dilapidateur de ses propres ressources l'art de faire difficilement de la musique facile. Souvent en pareil cas un simple changement d'air réussit. Rossini vint à Paris tenter la cure, et tout de suite l'influence du climat se fit sentir : quelques visites dans nos théâtres, six semaines de flânerie sur les boulevards et de conversation avec nos artistes, il n'en fallait pas davantage pour mettre au courant de nos mœurs littéraires, politiques et musicales l'aimable ironiste qu'on appelait alors : le cygne de Pesaro, et si l'idée d'une transformation complète ne l'entreprit point, du moins pensa-t-il qu'une certaine évolution dans sa manière s'imposait inévitablement ; le grand dupeur espérait encore cependant se tirer d'affaire à bon marché et contenter les Parisiens en leur donnant, au lieu de neuf, divers remaniemens d'anciens ouvrages. C'est ainsi que *Maometto* [*Maometto II*] devint *le Siège de Corinthe* et que de *Mosè* [*Mosè in Egitto*] sortit *Moïse* [*Moïse et Pharaon*]. Rossini n'avait pas été longtemps sans se rendre compte de l'action que le passage d'un maître tel que Gluck avait exercée sur notre scène, un simple coup d'œil avait suffi pour le convaincre que ce dont les Italiens s'accommodaient encore ne conviendrait point à des Français et qu'il lui fallait rompre avec un ordre de compositions décidément trop en dehors de nos usages. Le jovial sceptique, amené à faire son examen de conscience, reconnut ses fautes et recula devant une tentative d'importation d'autant plus périlleuse qu'il s'agissait d'un système déjà suranné de l'autre côté des Alpes et se rattachant à la tradition d'un vieil *opera-seria*, où les femmes à voix de contralto chantent des rôles héroïques comme Arsace et Tancrède [*Tancredi*]. Averti par son observation, et connaissant mieux les Français, il prit donc mesure sur leur goût, peignit à fresque les grands ensembles du *Siège de Corinthe* et souffla sur *Moïse* [*Moïse et Pharaon*] l'esprit de grandeur, de majesté sacrée, tout cet éternel solennel, mêlé aux divines grâces raciniennes qu'on y respire et qui dis- // 463 // -tingue la partition écrite pour notre Académie royale en 1827 de celle composée à Naples pour San Carlo en 1818.

Ce fut l'heure psychologique où *le Comte Ory* vint au monde.

On voulait un ouvrage en deux actes à placer devant un ballet. Scribe, expert déjà dans l'art tant pratiqué depuis de tirer d'un même sac plusieurs moutures, profita de l'occasion pour retourner en opéra un vieux vaudeville fabriqué de compagnie avec Poirson sur l'ancien fabliau. Admirable matière à mettre non pas en vers latins, mais en cavatines ! Car, ne nous y trompons pas, nous n'en sommes toujours qu'au vieux-neuf : librettistes et musiciens, c'est à qui ravaudera le mieux, les uns recousant et rapiécant leur texte, l'autre s'ingéniant à faire resservir divers morceaux insérés dans un à propos de circonstance en l'honneur du sacre de Charles X, et représenté aux Italiens sous le titre du *Voyage à Reims* [*Il Viaggio a Reims*].

Saisirons-nous cette occasion de cataloguer ici les *morceaux* qui, après avoir dûment servi dans *il Viaggio a Reims*, furent appelés à faire aussi l'ornement du nouvel ouvrage ? Tant d'autres se sont chargés de ce soin qu'il nous est permis de nous récuser. On s'est même souvent extasié sur la singulière élasticité de cette musique capable de se prêter à l'expression des paroles les plus diverses ; on a cité l'air de Raimbault [*Raimbaud*] au deuxième acte, lequel, dans *le Voyage à Reims* [*Il Viaggio a Reims*], avait eu pour programme de raconter au parterre la prise du Trocadéro et qui, dans *le Comte Ory*, se contente d'inventorier et de célébrer la cave du sire de Farmoutiers [*Formoutiers*], et pour la centième fois est revenue sur le tapis

l'éternelle querelle intentée aux Italiens de ne tenir aucun compte du texte et de laisser aux seuls Allemands le mérite de respecter le sentiment dramatique. Or, voyez le plaisant de l'histoire : personne n'a plus que Gluck encouru ce reproche ; Gluck, l'homme des préceptes et des préfaces, l'archiprêtre de la déclamation pure et simple, le grand ancêtre du wagnérisme, ne s'est jamais fait faute de rompre avec sa doctrine et d'emprunter à telle de ses partitions un morceau dont il retourne le texte avec la désinvolture qu'un Rossini ou qu'un Auber met à cette besogne ; utilisant la même musique en des situations non seulement différentes, mais souvent complètement opposées. Le fameux air : « O malheureuse Iphigénie ! » qui depuis près d'un siècle émeut l'enthousiasme des amateurs de la musique d'expression, cet air typique n'est autre chose qu'un chant déjà employé dans un de ses nombreux opéras italiens (*la Clemenza di Tito*), à une époque où, n'ayant pas encore inventé son système, il cherchait simplement à faire de la mélodie sans y réussir toujours.

J'ai perdu mon Eurydice
Rien n'égale mon malheur! // 464 //

Sublime élancement du désespoir, dernier terme du pathétique! Maintenant, essayez de changer les paroles ; dites :

J'ai perdu mon Eurydice
Rien n'égale mon bonheur.

Et la voix, l'âme d'un grand chanteur aidant, il n'en faudra pas davantage pour convertir la plainte en cri de joie, ce qui prouve qu'on ne doit user de la théorie qu'avec une extrême discrétion, et qu'en musique il n'y a de vrai beau que le beau *spécifiquement* musical.

Il n'importe, c'est encore un bien joli chef-d'œuvre que ce *Comte Ory* ; quelque chose de vif, d'enlevé, de brillant, qu'il faudrait classer entre *le Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*] et *Cenerentola*, en ayant soin pourtant de faire cette réserve à l'avantage du *Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*] que, si lorsqu'on les considère au seul point de vue musical, les morceaux des trois partitions vous semblent d'une égale valeur, l'unique *Barbier* se recommande par cette homogénéité de contexture et ce je ne sais quoi de jaillissant, de fulgurant, d'inconscient, qui dans les lettres et dans l'art caractérise les naissances prédestinées ; mais, je le répète, il s'agit là d'une exception, et l'immunité que vous accordez au *Barbier* [*Il Barbiere di Siviglia*], emporté que vous êtes dans ce tourbillon de génie, ne saurait s'étendre sur tout le reste de ce premier répertoire ; c'est élégant, pimpant, éblouissant de verve et d'esprit, mais l'émotion manque. Qu'il s'agisse d'un conte de fées, comme dans *Cenerentola*, ou d'un fabliau, comme dans *le Comte Ory*, l'auteur ne se met pas en peine de réfléchir au caractère du sujet, et sur ce terrain de la vérité dramatique, tel de nos petits maîtres français le battrait. Nicolo Isouard [Nicolò Isouard] n'était certes pas un musicien qui se puisse comparer à Rossini, ce qui ne l'empêche pas d'avoir écrit un opéra de *Cendrillon*, qui, pour le sentiment, la grâce touchante, le naïf, l'emporte de beaucoup sur cette fameuse *Cenerentola*, si ondoyante et si disparate, dont les habits prêchent misère, tandis que les perles et les diamans lui sortent de la bouche.

J'en dirai autant du *Comte Ory*, ce fabliau du XIV^e siècle, traité en anecdote par deux hommes d'esprit du XIX^e siècle. Au moins cet excellent Étienne, de l'Académie française, prenait-il encore au sérieux son conte bleu, tandis que Scribe, comme s'il eût flairé d'avance le nonchaloir de son gouailleux d'Italien, se contente de lui fournir une grivoiserie chevaleresque en style de la restauration. Ce coquin de joveuseau, qui, tandis que tous les paladins sont à la croisade, imagine de jouer au bon ermite,

distribuant aux portes du château ses consultations et ses patenôtres sans que personne le reconnaisse, ni la noble dame dont son cœur est épris, ni même son propre page, ce gouverneur taillé sur le patron d'un précepteur de vaudeville, multipliant par voie // 465 // et par chemin ses remontrances et craignant toujours de perdre appointemens :

Si votre père apprend cette folie,
Ma place me sera ravie!

Ce maître ivrogne allant aux informations dans les caves du manoir et y découvrant parmi les cruches et les dames-jeannes le champagne mousseux de la veuve Clicquot :

Là frémit le Champagne,
Du joug impatient!

Est-ce assez renversant, assez Scribe, assez complet comme garniture de cheminée! Nous avons eu au premier acte le capucin de baromètre, voici venir au dénouement le chevalier français à colloquer sur la pendule!

Eh bien! la musique est un art si accommodant que même tout ce poncif ne la découragera pas. Il y a là deux notes qui prédominent : la note bachique et la note chevaleresque, du Rabelais et du Spontini. On met en campagne le chœur des buveurs, on fait sonner haut les clairons, et la position est enlevée. Il va sans dire que les morceaux de concert et les formules à l'italienne continuent à surabonder ; les roulades et les vocalises sont les fleurs de cette culture ; à l'exemple du lierre, elles meurent où elles s'attachent et trop souvent elles font mourir l'arbre même, mais que d'épanouissemens exquis dans ce parasitisme, et qu'est-ce après tout qu'une série de trilles à traverser quand il s'agit d'atteindre à ce trio du deuxième acte : une merveille de style, d'instrumentation et de science du théâtre? La scène, très risquée, prêtait au pittoresque, seulement il y fallait un pinceau délicat, et notre Italien n'était pas homme à se laisser sur ce point prendre en faute. — Il fait nuit, le comte, sans se douter que sa ruse est éventée, rôde à tâtons par la chambre, tandis que la jolie châtelaine, aux bras du jeune page, s'amuse à se gausser de lui. — Impossible de rien imaginer de plus achevé que ce morceau qui débute par une phrase délicieuse dont l'orchestre mystérieux, estompé, accompagne la voluptueuse langueur, qui se poursuit, s'accélère, se passionne en dialogue et se termine par un flamboyant allegro à l'italienne que chacun des personnages vient redire à son tour. Quelle finesse de touche en ce petit chef-d'œuvre! que cela est vivant, bien à sa place et bien campé! Vous pensez à la fois à Boccace et à Mozart. La seule intention de rétablir dans son juste encadrement un si rare tableau suffirait pour motiver cette reprise ; de tels bijoux ne doivent pas disparaître. Chose curieuse pourtant que *le Comte Ory*, l'un des plus charmans opéras du répertoire comique de // 466 // Rossini, fût à ce point oublié! L'Allemagne même, cette archiviste ordinaire de nos grands et petits chefs-d'œuvre tombés en déshérence, l'Allemagne elle-même n'en avait guère, que je sache, conservé qu'un morceau, le chœur d'hommes sans accompagnement, qui se chante encore dans les festivals.

Il se peut néanmoins que, par le temps qui court, cette reprise ne plaise pas à tout le monde ; vous allez voir nombre de gens ressusciter à cette occasion la querelle des anciens et des modernes. Voilà un directeur qui s'aperçoit que le public se fatigue d'entendre toujours la même chose et qui, jaloux de varier ses spectacles, invente d'exhumer du passé divers ouvrages en deux actes à représenter avant un ballet ; il pense en outre que ce sera une manière de détente pour sa troupe de plus en plus

haut montée sur le cothurne et que ses chanteurs ordinaires ne pourraient que gagner à se livrer de temps en temps à certaine gymnastique où la voix s'assouplit, à faire en un mot ce que faisaient jadis des artistes comme Nourrit et Levasseur. Il semble qu'un raisonnement si simple devrait être approuvé de tous. Nullement ; au lieu de voir là un de ces essais d'importance secondaire, qui même alors qu'ils ne réussiraient qu'à moitié, seraient encore d'une administration intelligente, on s'efforce de passionner le débat, on crie à la réaction, à l'abomination :

Les femmes, les maris me prendront aux cheveux.
Pour trois ou quatre contes bleus,
Voyez un peu la belle affaire!

Oh! la mesure et la proportion, qui donc nous les enseignera? On nous répète : « C'est petit, cela n'emplit pas la salle! » *Guillaume Tell* assurément porte plus haut et plus loin, mais *Guillaume Tell* n'est peut-être pas ce que l'on appelle, en argot de théâtre, un lever de rideau ; si par grand scandale, il arriva que l'un des actes du chef d'œuvre servit à cet emploi, les amputations de ce genre ne sont, Dieu merci, plus à redouter sous le règne de M. Vaucorbeil. Passons-lui donc, en faveur des ballets du présent, ces aimables badinages d'autrefois et disons-nous qu'il sera toujours assez temps de revenir à l'opéra psychologique. Rien de cela d'ailleurs n'arriverait si le répertoire était maintenu en équilibre ; il aurait fallu pour bien faire que les petits ouvrages n'eussent jamais disparu de l'affiche ; mais que voulez-vous? On laisse *le Comte Ory* dormir quinze ans pendant lesquels le grandiose et le solennel font rage, puis, un beau soir, on le ramène avec un certain fracas devant le public, qui prend cela pour une nouveauté et trouve que c'est démodé. C'est l'histoire de M. Perrin usant de longues veilles à remonter *Turcaret*. Ces choses-là ne doivent pas être reprises, elles sont à demeure au répertoire ; vous les avez jouées le mois dernier, vous les jouerez demain. A merveille! nul ne songe alors à les réviser, // 467 // à les vouloir au point. L'impression, quelle qu'elle soit, reste personnelle. Vous de là satisfait ou mécontent sans que l'œuvre désormais classée en recueille profit ni perte. Mais qu'il s'agisse d'une de ces reprises carillonnées, aussitôt la question se généralise, la discussion s'échauffe ; la grande armée de la critique arrive en masse, toute la critique, entendez-vous bien, – toute la lyre ; – et chacun d'emprunter la massue d'Hercule pour courir sus au joyeux papillon né d'une fraîche matinée de printemps et qui n'a pas même l'excuse d'être un symbole.

Quant à l'exécution du *Comte Ory*, nous pourrions pendant que nous sommes dans la mythologie recourir au procédé de Simonide et nous sortir d'embarras en glorifiant les dieux. Nous dirions ce que furent Nourrit, Levasseur et M^{me} Damoreau dans ces rôles du jeune comté, du précepteur, de la châtelaine : Nourrit la grâce, l'esprit, l'allégresse élégante et familière ; Levasseur, le chanteur et le comédien impeccables ; M^{me} Cinti-Damoreau, la musique même ; tous les trois se plaisant aux difficultés de leurs rôles et s'en faisant un jeu au lendemain des grandes soirées dramatiques de *Moïse* [*Moïse et Pharaon*] et de *Robert le Diable*, heureux artistes nés sous une double étoile triomphante. Gluck leur avait enseigné les grands principes, l'Italie leur insufflait ses dons les plus rares ; tout émus encore des passions tragiques, il leur suffisait de voir scintiller des vocalises pour se souvenir et nous convaincre tous qu'ils étaient aussi des virtuoses! Aujourd'hui, cette tradition n'existe plus, et nous aurions mauvaise grâce à venir reprocher aux interprètes actuels de Rossini de ne la point savoir continuer. Exclusivement voués à la déclamation, le demi-caractère leur échappé, ils n'ont rien de ce surcroît, de ce *vires in posse* que leurs devanciers tenaient d'une éducation, je dirais presque d'une civilisation mieux ordonnée, où la culture italienne avait aussi sa part ; ils appuient et ne glissent pas, et tous, à commencer par M^{lle} Daram, la plus vaillante, ont l'air de croire qu'il n'y a là qu'une

question de trilles et de points d'orgue ; c'est se méprendre : il y a là une question de style. La grande erreur du commun des chanteurs, comme de certains critiques, consiste à n'examiner que les surfaces. Dire que le gosier doit être rompu aux vocalises, oui sans doute, mais on ignore trop que ces points d'orgue et ces traits ont un accent, qu'ils constituent un véritable style ; presser ou ralentir selon l'expression, se mouvoir librement à travers les mille festons dont s'enguirlande cette architecture, art délicat, précieux, des Cinti-Damoreau, des Sontag, des Frezzolini, et dont ne nous donne aucune idée tout ce chromatisme nerveux que nous entendons ! Balzac, dans une nouvelle vénitienne (*Massimilla Doni*), a pris à partie la roulade et d'un trait en a défini la prismatic destination et donné en quelque sorte la psychologie avec cette verve enflammée, ce *brio*, cette compétence infuse propre à tous les grands esprits de cette puissante généra- // 468 // -tion : « La roulade est la plus haute expression de l'art, c'est l'arabesque qui orne le plus bel appartement du logis ; un peu moins, il n'y a rien ; un peu plus, tout est confus ; chargée de réveiller dans votre âme mille idées endormies, elle s'élance, elle traverse l'espace en semant dans l'air ses germes qui, ramassés par les oreilles, fleurissent au fond du cœur. Croyez-moi, en faisant sa *Sainte Cécile*, Raphaël a donné la priorité à la musique sur la poésie, il a raison : la musique s'adresse au cœur, tandis que les écrits ne s'adressent qu'à l'intelligence ; elle, communique immédiatement ses idées à la manière des parfums : la voix du chanteur vient frapper en nous, non pas la pensée, non pas le souvenir de nos félicités, mais les élémens de la pensée, et fait mouvoir les principes mêmes de la sensation... Je ne mourrai donc pas sans avoir entendu des roulades exécutées comme j'en ai souvent écouté dans certains songes, au réveil desquels il me semblait voir voltiger les sons dans les airs ? »

Il convient néanmoins de savoir gré aux artistes de leur bonne volonté ; étant donné un directeur sensible à toutes les vibrations, la tentative s'imposait d'elle-même ; elle a réussi suffisamment pour encourager tout le monde, et les choses n'en iront que mieux à la prochaine expérience. Ces études journalières d'un récent passé qui, même au dire de ses détracteurs, ne fut cependant point sans gloire, ne peuvent que profiter à l'heure présente et ce serait déjà beaucoup d'y apprendre que crier n'est pas chanter ; à ce compte, un retour vers la danse vaudrait à la musique mainte aubaine ; à chaque ballet nouveau, renaîtrait un ancien opéra : « Je vous passe vos pirouettes à condition que vous me passerez mes vocalises, » et comme il y aurait encore des mécontents, on remonterait *le Roi de Lahore*.

Il se trouve que, par fortune, l'Opéra représente aussi en ce moment *Guillaume Tell*, et j'invite les amateurs à ne pas négliger cette occasion d'aller mesurer sur place le pas du géant. Je doute qu'il existe dans l'histoire de la musique un seul exemple d'une si imposante évolution : après quarante ouvrages dont la renommée a promené les mélodies dans tous les coins du monde, passer d'un coup, de l'improvisation légère et brillante qui a produit *le Comte Ory* à ce que la conception de l'opéra moderne a de plus sérieux, de plus réfléchi, de plus haut, sortir des *crescendos*, des *triolet*s stéréotypés, des cadences à la mode, des airs de bravoure *con perlichini*, pour entrer de plain-pied dans le caractère et la vérité du drame, j'appelle cela faire œuvre qui date. Libre à chacun d'y aller voir et de comparer pendant qu'on nous donne aujourd'hui *le Comte Ory* et *Guillaume Tell* dans la même semaine. Musset disait : « Un spectacle dans un fauteuil, » nous dirions volontiers : Un cours de littérature musicale dans une stalle d'orchestre.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 15 NOVEMBRE 1880

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME XLII – QUARANTE -DEUXIÈME VOLUME

Year : L^e ANNÉE

Series : TROISIÈME PÉRIODE

Issue : Livraison du 15 Novembre 1880 (NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1880)

Pagination : 457 à 468

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : *Le Comte Ory*, à l'Opéra

Signature : F. de LAGENEVAIS

Pseudonym : F. de LAGENEVAIS

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None