

**STENDHAL**

LA VIE DE

ROSSINI, TOME

II

Stendhal

**La vie de Rossini, tome II**

«Public Domain»

**Stendhal**

La vie de Rossini, tome II / Stendhal — «Public Domain»,

## Содержание

CHAPITRE XX	5
CHAPITRE XXI	14
CHAPITRE XXII	16
CHAPITRE XXIII	25
CHAPITRE XXIV	31
CHAPITRE XXV	35
Конец ознакомительного фрагмента.	37

# Stendhal

## La vie de Rossini, tome II

### CHAPITRE XX

#### LA CENERENTOLA

J'ai entendu pour la première fois la *Cenerentola* à Trieste; elle était divinement chantée par madame Pasta, aussi piquante dans le rôle de Cendrillon qu'elle est tragique dans Roméo; par Zuchelli, dont le public de Paris a le tort de ne pas assez apprécier la voix magnifique et pure; et enfin par le délicieux bouffe Paccini.

Il est difficile de rencontrer un opéra mieux monté. Le public de Trieste fut de cet avis; car, au lieu de trente représentations de la *Cenerentola* que madame Pasta devait donner, il en exigea cent.

Malgré le talent des acteurs et l'enthousiasme du public, chose si nécessaire au plaisir musical, la *Cenerentola* ne me fit aucun plaisir. Le premier jour, je me crus malade; je fus obligé de m'avouer aux représentations suivantes, qui me laissaient froid et glacé au milieu d'un public ivre de joie, que mon malheur était un accident personnel. La musique de la *Cenerentola* me paraît manquer de *beau idéal*.

Il est des spectateurs peu attentifs au mérite de la difficulté vaincue, et auxquels la musique ne plaît que par les illusions romanesques et brillantes dont elle berce leur imagination. Si la musique est mauvaise, elle ne donne rien à l'imagination; si elle est sans *idéal*, elle fournit des images qui choquent comme basses, et l'imagination repoussée prend son vol ailleurs. En voyant la *Cenerentola* sur l'affiche, je dirais volontiers comme le marquis de Moncade: C'est ce soir que je m'encanaille. Cette musique fixe constamment mon imagination sur des malheurs ou des jouissances de vanité, sur le bonheur d'aller au bal avec de beaux habits ou d'être nommé maître d'hôtel par un prince. Or, né en France et l'ayant longtemps habitée, j'avoue que je suis las et de la vanité, et des désappointements de la vanité, et du caractère gascon, et des cinq ou six cents vaudevilles qu'il m'a fallu essayer sur les mécomptes de la vanité. Depuis la mort des derniers hommes de génie, d'Églantine et Beaumarchais, tout notre théâtre ne roule que sur un seul mobile, la vanité; la société elle-même, du moins les dix-neuf vingtièmes de la société et tout ce qu'elle renferme de vulgaire, n'est mis en activité que par un seul mobile, la vanité. On peut, je crois, sans cesser d'aimer la France, être un peu las de cette passion qui, chez nous, remplace toutes les autres.

J'allais à Trieste pour chercher du nouveau; en voyant la *Cenerentola*, je me crus encore au Gymnase.

La musique est incapable de *parler vite*; elle peut peindre les nuances de passions les plus fugitives, des nuances qui échapperaient à la plume des plus grands écrivains; on peut même dire que son empire commence où finit celui de la parole; mais ce qu'elle peint, elle ne peut pas le montrer *à moitié*. Elle partage en ce sens les désavantages de la sculpture, mise en rivalité avec la peinture sa sœur: la plupart des objets qui nous frappent dans la vie réelle sont interdits à la sculpture, parce qu'elle a le malheur d'être hors d'état de peindre *à demi*. Un guerrier célèbre, couvert de son armure, est magnifique sous le pinceau de Paul Véronèse ou de Rubens; rien de plus ridicule et de plus lourd sous le ciseau du sculpteur. Voyez le Henri IV de la cour du Louvre<sup>1</sup>.

Un sot fera un récit pompeux et faux d'un prétendu combat dans lequel il s'est couvert de gloire; le chant est de *bonne foi* et nous peint sa valeur, mais l'accompagnement se moque de lui. Cimarosa a fait vingt chefs-d'œuvre sur des données de cette espèce.

---

<sup>1</sup> Ce qu'une lettre à écrire à une femme d'esprit que l'on aime un peu est à l'égard de la simple conversation, la sculpture l'est à l'égard de la peinture. Dans les deux genres, la grande difficulté est de ne pas marquer trop ce qui ne mérite que d'être indiqué.

La mélodie ne peut pas fixer à *demi* notre imagination sur une nuance de passion, cet avantage est réservé à l'harmonie; mais remarquez que l'harmonie ne peut peindre que des nuances *rapides* et *fugitives*. Si elle usurpe trop longtemps l'attention, elle tue le chant, comme dans certains passages de Mozart; et, à son tour, l'harmonie devenant partie principale, ne peut pas peindre à *demi*. Je demande pardon pour ce petit écart métaphysique, que je pourrais rendre moins intelligible au moyen d'un piano<sup>2</sup>.

Je tentais d'expliquer comme quoi la musique est peu propre à rendre les *bonheurs de vanité*, et toutes les petites mystifications françaises qui, depuis dix ans, fournissent les théâtres de Paris de tant de pièces *extrêmement piquantes*<sup>3</sup>, mais que l'on ne peut revoir trois fois.

Les bonheurs de vanité sont fondés sur une comparaison vive et rapide avec *les autres*. Il faut toujours *les autres*; cela seul suffit pour glacer l'imagination, dont l'aile puissante ne se développe que dans la solitude et l'entier oubli *des autres*. Un art qui n'agit que par l'imagination ne doit donc pas se piquer de peindre la vanité.

La *Cenerentola* est de 1817; Rossini l'écrivit à Rome pour le théâtre *Valle* et pour la saison du Carnaval (26 décembre 1816, jusque vers le milieu de février 1817). Il eut des chanteurs assez inconnus, mesdames Righetti et Rossi, le ténor Guglielmi, et le bouffe De Begnis.

L'introduction de la *Cenerentola* se compose du chant des trois sœurs: l'aînée essaie un pas devant sa psyché; la seconde ajuste une fleur dans ses cheveux; la pauvre Cendrillon, fidèle au rôle que nous lui connaissons depuis notre enfance, souffle le feu pour faire du café. Cette introduction est fort piquante; le chant de Cendrillon est touchant, mais touchant comme le drame, touchant par un malheur vulgaire: tout cela semble écrit sous la dictée du proverbe français: *Glissons, n'appuyons pas*. Cette musique est éminemment rossinienne. Jamais Paisiello, Cimarosa ou Guglielmi n'ont atteint à ce degré de légèreté.

Una volta, e due, e tre!

Le chant de ces mots me semble parfaitement trivial. A ce moment, la musique de la *Cenerentola* commence toujours à m'être déplaisante; et cette impression, qui ne disparaît jamais tout à fait, revient souvent avec une nouvelle force. A Trieste, pour me consoler d'être triste comme un Anglais au milieu d'un parterre tout joyeux, je conclus de ce que j'éprouvais que la musique a aussi son *beau idéal*: il faut que les situations auxquelles elle nous fait songer, il faut que les images qu'elle lance sur notre imagination n'aient point un degré de vulgarité trop marqué. Je ne puis me faire aux comédies de M. Picard, je méprise trop ses héros; je ne nie pas qu'il n'y ait beaucoup de *Philibert* et de *Jacques Fauvel* dans le monde, mais ce que je nie, c'est que je leur adresse jamais la parole.

En entendant ce chant,

Una volta, e due, e tre!

je me crois toujours dans une arrière-boutique de la rue Saint-Denis. Le Polonais ou l'habitant de Trieste ne peut avoir cette impression désagréable: quant à moi, je désire de tout mon cœur que l'on soit heureux dans toutes les arrière-boutiques de France, mais je ne puis faire ma société des gens qui les habitent; je déplorais encore plus qu'on ne me déplairait.

La cavatine de don Magnifico,

Miei rampolli femminini,

---

<sup>2</sup> On se souvient de la cavatine d'*Otello*: le chant triomphe, et l'accompagnement dit à Othello: Tu mourras.

<sup>3</sup> *Le Faux Pourceaugnac*, le *Comédien d'Etampes*, les *Mémoires d'un colonel de hussards*, etc., le *Deceiver deceived* de Drury-Lane, etc. L'*high life* dans toute l'Europe ne vit que de vanité. C'est pour cela peut-être que cette classe, la seule qui cultive la musique hors de l'Italie, a le cœur si anti-musical, et qu'en revanche elle a tant de goût pour les livres français. Les *Contes moraux* de Marmontel sont le sublime de l'esprit et de la délicatesse pour un grand seigneur de Pétersbourg. (*De la Russie*, par Passovant et Clarke.)

chantée par Galli ou Zuchelli, est une débauche de belle voix: ce morceau a beaucoup de succès, parce qu'il nous fait goûter vivement le charme attaché à de beaux sons de basse bien pleins et bien sonores; du reste, il est dans le style de Cimarosa, au génie près.

Le duetto de Ramire, le prince déguisé de la *Cenerentola*<sup>4</sup>, me console un peu de la cavatine de don Magnifico; cette grâce est encore un peu celle des Nina de la rue Vivienne, mais tout plaît dans une jolie femme, et la beauté fait oublier le ton vulgaire. Il y a du charme dans

Una grazia, un certo incanto;  
je trouve beaucoup d'esprit dans

Quel ch'è padre non è padre

...

Sta a vedere che m'imbroglio<sup>5</sup>

Nous voici dans la vraie force du talent de Rossini, dans sa partie triomphante. Quel dommage pour les personnes qui sentent d'une certaine façon qu'il n'ait pas mêlé un peu de noblesse à tout son esprit! Il faut se souvenir que cet opéra fut écrit pour les Italiens de Rome, des habitudes desquels trois siècles de Papauté et de la politique des Alexandre VI et de Ricci<sup>6</sup> ont banni toute noblesse et toute élévation<sup>7</sup>.

La cavatine du valet de chambre Dandini habillé en prince,

Come il ape ne'giorni d'aprile,

est extrêmement piquante. Ici le style d'antichambre est à sa place; il y a juste dans la musique, comme dans le libretto, ce vernis léger de vulgarité nécessaire pour rappeler l'état de Dandini, mais il ne choque pas. Dans Cimarosa, nous voyons plutôt les passions des personnages subalternes que les habitudes sociales que leur a fait contracter leur position dans la société; seulement leurs passions sont contrariées par les circonstances d'une position inférieure.

Cette cavatine, qui sert de *concerto* à une belle voix de basse, est souvent chantée à Paris, d'une manière délicieuse, par l'excellent Pellegrini: il dit avec une grâce infinie et avec des *fioriture* tout à fait séduisantes:

Galoppando s'en va la ragione

---

<sup>4</sup> Édition de 1854: «Le prince déguisé avec Cenerentola.» N. D. L. E.

<sup>5</sup> Lorsque je cite hardiment un mauvais vers d'un libretto italien au public le plus difficile de l'Europe, on sent bien que mon unique prétention ne peut être que de rappeler la *cantilena* et l'accompagnement que Rossini a faits sur ce vers. Comment obtenir un tel résultat d'un lecteur qui depuis six mois n'est pas allé aux Bouffes? Je récusé donc tout lecteur qui, dans les six mois qui ont précédé la lecture de cette note, n'est pas allé à Louvois au moins dix fois, et n'a pas lu depuis deux ans un livre de discussion sérieuse sur les principes des Beaux-Arts, par exemple l'ouvrage de M. l'abbé Dubos sur *la poésie et la Peinture*, ou les *Principes du Goût* de Paine Knight, ou le *Traité du Beau* d'Alison, ou quelque traité allemand sur ce que nos voisins appellent l'esthétique.

<sup>6</sup> Empoisonnement de l'honnête Ganganelli, qui, placé à une fenêtre de son palais de Montecavallo éclairée par le soleil, s'amusait à éblouir les passants avec la réverbération d'un miroir. Singulier effet du poison jésuitique!

<sup>7</sup> Ces mœurs sont peintes admirablement et avec une naïveté singulière dans les seize comédies de Gherardo de' Rossi. A l'exception des grandes inconvenances sociales, telles que l'incendie par vengeance, l'empoisonnement et autres événements trop forts pour la comédie, et dont la peinture, comme chose possible dans les États de Sa Sainteté, aurait pu compromettre la tranquillité de M. de' Rossi, qui est banquier à Rome, tout y est. Ces comédies et les *Confessions de Carlo Gozzi* sont les pièces justificatives de tout ce qu'on avance ici sur ce pays singulier, qui, au milieu de la *sécheresse* moderne, produit encore des Canova, des Viganò, des Rossini, tandis que nous n'avons, à quelques expressions près, que des charlatans plus ou moins adroits à courir la pension.

E fra i colpi d'un doppio cannone  
Spalancato è il mio core di già,  
(Ma al finir della nostra commedia...)

La rapidité du chant de ce dernier vers est entraînante. L'auteur italien (le signor Feretti, Romain) a eu le bon esprit, comme on voit, de ne pas copier l'esprit français de son original, il lui a fallu du courage. On sait assez que *Cendrillon* est l'un des plus jolis ouvrages de M. Etienne.

Après les idées, sinon basses, du moins extrêmement vulgaires que cet opéra nous a présentées jusqu'ici, et dont Rossini a plutôt forcé que modéré la couleur, l'âme est rafraîchie par le jeu de madame Pasta et sa passion enfantine lorsque, courant après son père, qu'elle retient par la basque de son habit brodé, elle lui chante:

Signor, una parola!

J'avoue que ce quintetto me fait un grand plaisir; j'ai besoin de quelque chose de noble en musique comme en peinture, et j'ai l'honneur d'être, pour les *Téniers*, de l'avis de Louis XIV.

Il fallait le jeu de madame Pasta pour que je puisse pardonner la trivialité du chant

La belle Venere  
Vezzoza, pomposetta!

Ce coloris déplaisant disparaît tout à coup dans

(Ma vattene) Altezzissima!

La passion se montre chez don Magnifico et à l'instant je ne vois plus la trivialité de ses habitudes. La belle voix de Galli est ravissante à cet instant.

Il y a un chant fort agréable, quoique encore un peu vulgaire, sur les paroles:

Nel volto estatico  
Di questo è quello.

La sortie de don Magnifico, dans la scène suivante, offrait encore à Galli une occasion de faire admirer sa superbe voix dans le vers

Tenete allegro il re: vado in cantina<sup>8</sup>.

Jouant un peu sur le mot *cantina* (cave), sa voix magnifique descendait jusqu'au *la* d'en bas.

Le *finale* du premier acte, qui débute par un chœur des courtisans du prince, qui ramènent don Magnifico de la cave, à demi ivre, et qui continue par l'air de don Magnifico, est tout à fait dans l'ancien style bouffe de Cimarosa, à la passion près. Je n'ai déjà que trop répété, peut-être, que l'absence de la passion dans les personnages bas laisse paraître tout à coup ce que leur état peut avoir de dégoûtant, et j'avoue que je ne puis pas revoir deux fois Tiercelin dans le *Coin de Rue* ou dans l'*Enfant de Paris*.

Dans l'air de don Magnifico:

Noi don Magnifico,

la passion est remplacée, comme de coutume, par l'esprit, et l'esprit, en musique, n'empêche pas toujours d'être un peu plat. Il n'y a que de beaux sons dans cet air, je n'y trouve ni verve ni génie; or, il me semble que la farce n'admet pas la médiocrité. En revanche, le duetto qui suit est entraînant; on disait à Trieste que c'était le chef-d'œuvre de la pièce. Ramire demande à Dandini, son valet de chambre, déguisé en prince, ce qu'il lui semble du caractère des deux filles du baron:

Zitto, zitto; piano, piano.

---

<sup>8</sup> «Tenez le prince en gaieté, moi je vais à la cave.» – On dit en Italie, d'une voix qui ne se fait pas entendre: *Canta in cantina*.



La partie du ténor (Ramire) est d'une fraîcheur délicieuse et tout à fait d'accord avec les sentiments d'un jeune prince à qui l'enchanteur qui le protège a révélé qu'une des filles du baron est digne de tous ses vœux: l'enchanteur veut parler de Cendrillon. La rapidité et la vivacité de ce duetto sont inimitables: c'est un feu d'artifice. Jamais la musique n'a lancé avec cette rapidité et ce succès des sensations nouvelles et piquantes sur l'âme des spectateurs.

L'homme dans une situation ordinaire, qui assiste à ce duetto, ne peut pas s'empêcher d'être gai; il se sent venir à l'esprit les idées les plus bouffonnes, ou plutôt il se sent ravir par le bonheur que donnent ces idées quand on les goûte. Le quartetto qui se forme par l'arrivée des deux sœurs a des passages jolis et d'une grande vérité dramatique:

Con un anima plebea!  
Con un aria dozzinale!

Il y a de la grâce et surtout beaucoup d'esprit dans l'air de la Cenerentola à son entrée dans le salon:

Sprezza quei don che avversa.

Le second acte s'ouvre par un air de don Magnifico, dans lequel il nous dit que, lorsqu'une de ses filles sera l'épouse du prince, les revenants-bons pleuvront chez lui:

Già mi par che questo e quello  
Confinandomi a un cantone  
E cavandosi il cappello  
Incominci: Ser barone  
Alla figlia sua reale  
Porterebbe un memoriale?  
Prendrà poi la cioccolata,  
È una doppia ben coniaata.  
Faccia intanto scivolare  
Io rispondo: Eh si vedremo;  
Già è di peso<sup>9</sup>? parleremo...

L'air de Ramire, quand il est amoureux et qu'il jure de trouver sa belle.

Se fosse in grembo a Giove<sup>10</sup>,

---

<sup>9</sup> «Je crois déjà voir tel de mes voisins qui me prend à part dans un coin, et me dit: Monsieur le baron, daigneriez-vous présenter ce placet à votre royale fille? *Voilà pour prendre le chocolat*; et à l'instant une quadruple me tombe dans la main. Je réponds: Ce n'est pas le crédit qui me manque, mais votre quadruple est-elle de poids?» Telles sont les mœurs de la malheureuse Rome, telles sont les plaisanteries qui n'y sont pas sifflées! telle est la manière de traiter les affaires dans les États du pape! A Paris, nous avons plus de délicatesse. Deux jeunes gens qui taisaient de grandes et bonnes affaires avec le ministre de la \*\*\*, pensèrent qu'ils pourraient doubler la quantité des bordereaux fictifs qu'ils présentaient tous les mois à la signature, s'ils parvenaient à faire un cadeau agréable au citoyen ministre. Après avoir couru quelque temps les environs de Paris, ils trouvèrent enfin un château fort agréable, au milieu d'une jolie terre, non loin de Mon... Nos jeunes gens achètent la terre, et font arranger le château dans le goût le plus moderne et avec toute l'élégance possible. Quand toutes les réparations furent achevées, les parquets cirés, les pendules montées, l'un des fournisseurs dit à son ami: Jouissons huit jours de notre château avant de le donner au ministre, le résultat de cette idée lumineuse fut la présence de vingt jolies femmes et de leurs amis, de grands dîners tous les jours, des bals tous les soirs. Enfin le terme fatal arrive; l'un des amis prend tristement les clefs du château et va les présenter au citoyen ministre. «Le château sera humide.» Telles sont les seules paroles du ministre en recevant le cadeau. – «Impossible citoyen ministre, nous avons pris la précaution de l'habiter huit jours avant de vous l'offrir.» Et avec quelles gens l'avez-vous habité? – «Ma foi, avec des hôtes fort aimables, avec nos amis ordinaires.» – «C'est-à-dire, reprend le ministre en fronçant le sourcil, que vous avez osé introduire des femmes suspectes dans mon château; je vous trouve, je l'avoue, d'une rare impertinence. Allez, citoyen, et à l'avenir sachez garder plus de respect pour un ministre.» A ces mots, le fournisseur s'éclipse et le citoyen ministre demande ses chevaux pour aller à sa terre.

<sup>10</sup> 1 «Fût-elle cachée dans le sein de Jupiter.» On voit que la mythologie est la providence des mauvais poètes, en Italie comme

est agréable et fort piquant; c'est un morceau brillant pour une jolie voix de ténor, cela est admirable dans un concert: sur quoi j'observerai que les imitateurs de Rossini ont bien pris sa rapidité, chose facile à copier en musique, mais ils n'ont jamais pu imiter son esprit.

Le duetto qui suit,

Un segreto d'importanza,

est la perfection de l'art d'imiter. Très-probablement ce duetto n'existerait pas sans celui du second acte du *Matrimonio segreto*:

Se fiato in corpo avete.

Et cependant, même quand on sait par cœur le duetto du *Mariage secret*, on entend encore celui-ci avec un plaisir infini. Mon assertion peut se vérifier à Paris; ce duetto est supérieurement chanté par Zuchelli et Pellegrini. Les mots

Son Dandini, il cameriere!

font toujours rire, par l'extrême vérité dramatique et par le malheur subit de la grosse vanité du baron.

Que ne puis-je donner au lecteur l'esquisse la plus légère de l'effet que le délicieux bouffe Paccini, chargé du rôle de Dandini, produisait à Trieste! Il fallait le voir jouissant de la sottise du baron lorsqu'ils paraissaient ensemble pour le duetto, l'observant du coin de l'œil sans qu'il y parût, mais tellement attentif à l'observer, qu'en s'asseyant il était toujours sur le point de manquer sa chaise et de tomber à terre; il fallait le voir s'efforçant, mais en vain, de dissimuler le rire fou qui le saisit quand il s'aperçoit de l'importance que le baron attache à la confidence qu'il va lui faire; alors, détournant la tête pour cacher son rire, lequel mouvement désespérait le baron, comme signe de disgrâce de la part du prince, et ensuite, au premier moment de sérieux qu'il pouvait obtenir, se retournant d'un air grave vers le pauvre baron; la force de soutenir l'air grave venant à lui manquer, il élevait les sourcils d'une manière démesurée, nouvelle inquiétude mortelle du gentilhomme campagnard à la vue de cette mine réellement épouvantable de la part du prince. L'acteur chargé du rôle du baron n'avait nul besoin de faire des gestes; les spectateurs, étouffant de rire et s'essuyant les yeux, n'avaient aucune attention à lui donner; son ridicule était à jamais établi par les gestes de Paccini: ils étaient tellement ceux d'un homme qui jouit *actuellement* de la présence réelle d'un sot qu'il attrape, que le rôle du baron, eût-il été joué avec toute la noblesse possible par Fleury ou de Marini, ces grands maîtres dans l'art du comique noble, ils eussent été ridicules, il n'y avait pas à s'en dédire. On voyait trop de vérité dans les gestes de Paccini pour qu'on pût admettre un instant qu'un homme, faisant ces mines, pût se tromper sur la présence réelle d'un sot.

Et ce spectacle étonnant changeait tous les jours; comment donner une idée de la foule infinie de mauvaises plaisanteries, de parodies des gestes de ses camarades, d'allusions à leurs petites aventures ou aux anecdotes de la journée dans Trieste, dont Paccini remplissait son jeu?

Quels rires inextinguibles, lorsqu'un jour, en disant au baron,

Io vado sempre a piedi,

il s'avisa d'ajouter: *Per esempio verso la crociata!* Je sens qu'on ne raconte pas le rire; car, pour le raconter, il faut le reproduire, et la moindre anecdote qui, à raconter, prend une demi-minute, juste le temps dont elle est digne, coûte à l'imprimer trois ou quatre pages, à la vue desquelles on est saisi de honte, et l'on efface.

Paccini est, comme Rabelais, un volcan de mauvaises plaisanteries; et, quelque effet qu'elles produisent dans la salle, il est sans doute celui qu'elles réjouissent le plus: il n'est aucun spectateur qui puisse en douter, tant il y a de verve et de vérité dans son geste. C'est, je pense, cette *vérité*, cette naïveté évidente, qui lui fait pardonner le nombre infini de choses burlesques et ridicules qu'on lui

voit hasarder à chaque représentation, et qui, ailleurs, le feraient mettre en prison. Par exemple, à Trieste, le 12 février, on célèbre le jour de naissance du souverain; on chante une messe en musique à la cathédrale, et le *Gloria in excelsis* est, comme on sait, l'un des morceaux les plus importants de toute messe en musique: il y a sur ces paroles un mouvement de passion à exprimer. Tous les fidèles peuvent chanter à l'église, Paccini comme un autre: pourquoi pas? en Italie, les chanteurs ne sont nullement excommuniés. Paccini se rend donc à l'église, mais il y arrive avec les cheveux poudrés à blanc; il chante le *Gloria in excelsis* avec les fidèles, et même il chante bien et de tout le sérieux possible. Mais, à la vue de cette figure de Paccini chantant et sérieux, toute l'église éclate de rire, et les autorités constituées les premières.

J'ai choisi exprès, pour la rapporter, une des plus mauvaises plaisanteries de Paccini. Il est clair qu'à Paris elle ne créerait que de l'indignation ou du dégoût, au lieu du rire général dont nous fûmes témoins à Trieste: c'est précisément de cette indignation que je veux parler. Paccini, s'il jouait en France, non-seulement ferait naître de l'indignation par la plaisanterie condamnable ci-dessus rapportée, mais encore, je l'avance hardiment, par un grand nombre d'autres *nullement répréhensibles*.

Dans mon intime conviction, Paccini, engagé à l'Opéra-Italien de Londres, y aurait certainement le plus grand succès, comme à Louvois il serait effrayé et glacé, ou impitoyablement sifflé s'il osait être lui-même. On dirait que le rire est prohibé en France<sup>11</sup>; sur quoi je demande: ce malheur doit-il se rencontrer dans toutes les civilisations avancées? Un peuple doit-il nécessairement passer, en se civilisant par un tel excès de vanité? ou bien rencontrons-nous tout simplement ici un nouvel effet de l'influence de la cour de Louis XIV sur les goûts des Français et sur leur manière d'apprécier toutes choses? L'Amérique, république fédérative, en se débarrassant de la tristesse puritaine et de la cruauté biblique, d'ici à cent cinquante ans arrivera-t-elle à cette prohibition de rire<sup>12</sup>?

Si nous n'avons pas eu Paccini à Paris, s'il est même *impossible* que nous l'ayons jamais, nous avons entrevu Galli, dans le rôle de don Magnifico. Mais c'est à Milan, où il est aimé d'un public qui aime à rire, qu'il fallait voir son sérieux lorsqu'il visite le salon pour vérifier si personne n'écoute; à ce seul sérieux on reconnaît le sot qui va recevoir une grande confiance. Et quel feu, quelle admirable vivacité dans sa manière de retourner à son fauteuil pour écouter le prince! Il était tellement opprimé par le respect, et cependant si avide d'écouter, qu'il n'avait plus de forces, et que son corps prenait comme le mouvement ondulant d'un serpent, varié, à chaque parole du prince, par un mouvement convulsif; on ne pouvait pas douter d'avoir sous les yeux l'extrême d'une passion, et d'une passion ridicule. Galli n'a osé hasarder qu'une partie de ces gestes devant le public de Paris, qui effraie les pauvres chanteurs italiens. Ils savent que c'est à Paris que se font aujourd'hui les réputations européennes. Un article musical de *la Pandore*, qui n'est pour nous qu'une pauvreté bien écrite que nous sautons, est une chose importante pour un pauvre acteur étranger. Il a la bonhomie d'y voir la voix du public le plus respectable de l'Europe. Un Anglais, de son côté, y cherche l'indication des talents, à la vue desquels il doit s'écrier: *wonderfull! quite amasing!* Et plus l'article est frivole et ridicule, plus il semble respectable à cet esclave révolté contre le sérieux.

Le duetto

Un segreto d'importanza,

est bientôt suivi d'un morceau d'orchestre qui peint une tempête pendant laquelle le carrosse du prince est renversé. Ce n'est point du tout le style allemand; cette tempête n'est point comme celle de Haydn dans les *Quatre-Saisons*, ou comme la composition des balles fatales dans le *Freyschütz*

---

<sup>11</sup> Nous avons réduit nos meilleurs acteurs comiques Samson et Monrose, à n'être que des gens qui nous répètent un bon conte *que nous savons*. Notre sourcilieuse pruderie ne veut rien d'imprévu. Le seul Potier a peut-être le privilège de nous faire rire *sans conséquence*. C'est que nous pouvons mépriser son genre à notre aise.

<sup>12</sup> Je m'attends bien que, si les littérateurs français lisent cette page, ils vont s'écrier en colère: Mais nous rions beaucoup! Il n'y a même que le Français en Europe qui sache rire!

de Maria Weber. Cet orage n'est pas pris au tragique: la nature y est cependant imitée avec vérité; il a son petit moment d'horreur fort bien rendu. Enfin, sans de grandes prétentions au tragique, ce morceau fait un charmant contraste dans un opéra buffa. On s'écrie vingt fois en l'entendant (mais non pas à Louvois, je parle d'un orchestre qui sent les nuances, celui de Dresde ou de Darmstadt, par exemple); on s'écrie, *que d'esprit!* J'ai eu souvent des discussions sur ce morceau, avec mes amis allemands; j'ai bien reconnu qu'à leurs yeux cette tempête n'est qu'une miniature effacée: qu'on juge de leur mépris, il leur faut pour les toucher des fresques à la Michel-Ange; ils aiment, par exemple, le tapage infernal de la fin du morceau de la formation des balles diaboliques du *Freyschütz* dont je parlais tout à l'heure. Nouvelle preuve que le *beau idéal*, en musique, varie comme les climats. A Rome, pays pour lequel Rossini a écrit cette tempête, des hommes d'une sensibilité vive et irritable à l'excès, heureux par leurs passions, malheureux par les affaires sérieuses de la vie, se nourrissent de café et de glaces: à Darmstadt, tout est bonhomie, imagination et musique<sup>13</sup>; avec de la prudence et force coups de chapeau au prince, on parvient à se faire un joli bien-être; d'ailleurs on vit de bière et de choucroute, et l'air est offusqué de brouillards six mois de l'année. A Rome, le 25 décembre, jour de Noël, en allant à la messe papale à Saint-Pierre, le soleil m'incommodait; c'était comme à Paris un jour chaud de la mi-septembre.

Après la tempête vient le charmant sestetto,

Quest'è un nodo involupato;

si frappant d'originalité: je l'admirais davantage autrefois; il me semble aujourd'hui avoir des longueurs vers la fin de la partie chantée *sotto voce*. Ce sestetto peut disputer la qualité de chef-d'œuvre de la pièce au charmant duetto du premier acte entre Ramire et Dandini,

Zitto, zitto; piano, piano;

et si le duetto l'emporte, c'est par l'admirable *rapidité*, c'est parce qu'il est une des choses les plus entraînantes que Rossini ait écrites dans le style vif et rapide, où il est supérieur à tous les grands maîtres, et qui forme le trait saillant de son génie.

Le grand air de la fin, chanté par la Cenerentola, est un peu plus qu'un air de bravoure ordinaire; on y trouve quelques lueurs de sentiment:

Perchè tremar, perchè?

...

Figlia, sorella, amica,  
Padre, sposo, amiche! oh istante!

A la vérité, la mélodie de ces traits de sentiment est assez commune. C'est un des airs que j'ai entendus le mieux chanter par madame Pasta; elle y portait un accent digne de la situation (un bon cœur qui triomphe et pardonne après de longues années de misère), et éloignait ainsi l'idée importune d'un air de bravoure et fait pour les concerts. Au contraire, dans la bouche de mademoiselle Esther Mombelli, à Florence, en 1818, cet air n'était plus qu'un air de bravoure supérieurement chanté. Rien n'était plus net et plus perlé que le son de cette belle voix conduite avec toute la grâce naïve de la méthode antique. On croyait assister à un concert; personne ne songeait au sentiment qui aurait pu

---

<sup>13</sup> le prince de Darmstadt rappelle les beaux jours de l'empereur Charles VI, qui passait pour le premier contre-pointiste de ses États. Ce prince, ami des arts, ne manque pas une répétition de son Opéra, et bat la mesure dans sa loge; il a donné son ordre à tous les musiciens de son orchestre, qui est excellent.

animer *Cendrillon*, et qui n'animait pas la musique. Quand madame Pasta chante Rossini, elle lui prête précisément les qualités qui lui manquent.

On peut remarquer que voilà trois de ses opéras que Rossini finit par un grand air de la prima donna: *Sigillara*, *l'Italiana in Algeri* et la *Cenerentola*.

Je dois répéter ici que je suis tout à fait juge incompetent pour la *Cenerentola*. Cette protestation est dans mon intérêt; l'on douterait de mon extrême sensibilité pour la musique, et je puis faire de la modestie sur tout, excepté sur l'extrême sensibilité. La *Cenerentola* est une des partitions qui a eu le plus de succès en France et je ne doute pas que si le caprice des directeurs avait engagé pour ce rôle mademoiselle Mombelli, mademoiselle Schiassetti, ou telle autre bonne chanteuse, cet opéra n'eût atteint le succès du *Barbier*. Il n'y a peut-être pas, dans toute la *Cenerentola*, dix mesures qui me rappellent les folies aimables ou plutôt dignes d'être aimées, qui accourent de toutes parts à mon imagination quand j'ai le bonheur de rencontrer *Sigillara* ou les *Pretendenti delusi*<sup>14</sup>. Il n'y a peut-être pas dans la *Cenerentola* dix mesures de suite qui ne rappellent l'arrière-boutique de la rue Saint-Denis, ou le gros financier ivre d'or et d'idées prosaïques, qui, dans le monde, me fait désertier un salon lorsqu'il y entre. Ces choses, qui me choquent comme grossières, auraient plu à Paris comme *comiques*, si elles eussent été bien chantées. On peut dire que le public de Paris ne les a pas vues; autrement ce public, qui encourage par son suffrage la *Marchande de Goujons*, *l'Enfant de Paris* et les *Cuisinières*, eût aussi donné un succès fou à la *Cenerentola*. Cet opéra eût eu en sa faveur, tout le mécanisme du double vote; il eût été applaudi et par les amateurs de la musique italienne, et par ceux de la grosse joie des Variétés.

---

<sup>14</sup> L'un des cent opéras de Joseph Mosca.

## CHAPITRE XXI

### VELLUTI

J'ai à faire une communication pénible à la partie la plus bienveillante du public que la présente biographie peut espérer. Il m'en coûte infiniment; je sens tout ce que je hasarde: plusieurs opinions singulières à Paris, qu'on voulait bien me passer jusqu'ici comme des écarts sans conséquence, vont se changer tout à coup en paradoxes intolérables, peut-être odieux, et surtout amenés sans à-propos. Mais enfin, l'auteur ayant fait le vœu singulier de dire, sur tout, ce qui lui semble la vérité, au risque de déplaire, et au seul public qui puisse le lire, et au grand artiste dont il écrit la vie, il faut bien continuer ainsi qu'on a commencé. Un homme du monde qui est allé deux cents fois en sa vie aux Bouffes, qui commence à ne plus aimer l'Académie royale de musique que pour les ballets, et qui néglige Feydeau, est assurément le lecteur le plus éclairé et le plus bienveillant que je puisse espérer. Cet homme du monde se souvient peut-être d'avoir vu jadis, quand la censure était indulgente, la brillante comédie du *Mariage de Figaro*. Figaro se vante de savoir le fond de la langue anglaise: il sait *goddam*. Eh bien! puisqu'il faut risquer de me perdre par un seul mot, voilà justement le point où en est un amateur de Paris, à l'égard d'une des parties principales du chant, les *fioriture* ou agréments. Il faudrait que cet amateur eût entendu pendant six mois Velluti ou Davide, pour avoir quelque idée de cette région de la musique, entièrement neuve pour des oreilles parisiennes. En arrivant dans un pays nouveau, après le premier coup d'œil, qui n'est pas sans agréments, on est bien vite choqué du grand nombre de choses étranges et insolites qui vous assiégent de toutes parts. Le voyageur le plus bienveillant et le moins sujet à l'humeur, a grande peine à se défendre de certains mouvements d'impatience. Tel serait l'effet que la délicieuse méthode de Velluti produirait d'abord sur l'amateur de Paris. Je propose à cet amateur d'entendre, le plus tôt qu'il pourra, la romance de l'*Isolina* chantée par Velluti<sup>15</sup>.

Une femme jolie, et surtout remarquable par une taille superbe, qui se promène à la terrasse des Feuillants, enveloppée dans sa fourrure, par un beau soleil du mois de décembre, est un objet fort agréable aux yeux; mais si un instant après cette femme entre dans un joli salon garni de fleurs, et où des bouches de chaleur artistement ménagées font régner une température douce et égale, elle quitte sa fourrure et paraît dans toute la fraîcheur brillante d'une toilette de printemps. Faites venir d'Italie la romance de l'*Isolina*, entendez-la chanter par une jolie voix de ténor, vous verrez apparaître la jeune femme de la terrasse des Feuillants, mais vous ne pourrez guère juger que de l'élégance des mouvements et des formes; la fraîcheur et le fini des contours seront invisibles pour vous. Que ce soit au contraire la délicieuse voix de Velluti qui chante sa romance favorite, vos yeux seront déssillés, et bientôt ravis à la vue des contours délicats dont le charme voluptueux viendra les séduire.

Le ténor a chanté trois mesures; ce sont des prières adressées par un amant à sa maîtresse irritée. Ce petit morceau finit par un éclat de voix: l'amant, maltraité par ce qu'il aime, implore son pardon au nom du souvenir charmant des premiers temps de leur bonheur. Velluti remplit les deux premières mesures de *fioriture*, exprimant d'abord l'extrême timidité, et bientôt le profond découragement; il prodigue les gammes descendantes par demi-tons, les *scale trillate*, et part tout à coup à la troisième mesure par un éclat de voix simple, fort, soutenu, et, les jours où il jouit de tous ses moyens, *abandonné*. Il est impossible qu'une femme qui aime résiste à ce cri du cœur.

Ce style peut sembler trop efféminé, et ne pas plaire d'abord; mais tout amateur français de bonne foi conviendra que cette manière de chanter est pour lui une région inconnue, une *terre étrangère*, dont les chants de Paris ne lui avaient donné aucune idée. Nous avons bien ici des gens qui font des ornements et qui les exécutent avec justesse, mais les sons de cette voix ne sont pas agréables en eux-mêmes et indépendamment de la place qu'ils occupent. Ensuite cette voix est antimusicale,

---

<sup>15</sup> En septembre 1823, Velluti chante à Livourne l'opéra de Morlacchi, intitulé *Tebaldo e Isolina*, où se trouve la célèbre romance.

elle met sans cesse ensemble des choses qui ne vont pas à côté l'une de l'autre et qui se nuisent par leur voisinage. Sans se rendre compte du pourquoi, un homme né pour les arts, et qui a fait l'éducation de son oreille par deux cents représentations des Bouffes, sent confusément que les agréments qu'on lui étale manquent de charme; sa raison approuve tristement, mais son cœur reste froid. C'est la sensation contraire, accompagnée d'un plaisir croissant tous les jours, qu'il trouvera en entendant Velluti dans les soirées où cet excellent chanteur jouit de la plénitude de ses moyens. Un castrat, attaché à la chapelle de Sa Majesté le roi de Saxe, le célèbre Sassarini, donnait le même plaisir dans des chants d'église. Davide approche de ces sensations délicieuses autant que peut le faire une simple voix de ténor. Je ne nommerai pas ici quelques autres belles voix, qui rappelleraient les sensations angéliques que l'on doit à Velluti, si le hasard avait placé un cœur sensible dans le voisinage de ces gosiers flexibles. Ces belles voix, que le vulgaire admire et auxquelles rien ne manque à ses yeux, exécutent au hasard et souvent fort bien une foule d'agréments de significations, de couleurs, de natures opposées. Supposez Talma agité par un cauchemar pénible, et récitant de suite et pêle-mêle, mais toujours avec son rare talent, deux ou trois vers de ses plus beaux rôles. A quatre vers de fureur d'amour, appartenant à l'Oreste d'*Andromaque*, succèdent deux vers de raisonnements élevés et sublimes, pris dans le rôle de Sévère, de *Polyeucte*; ils sont immédiatement suivis de deux vers peignant un tyran qui contient à peine sa soif pour le sang, et l'on reconnaît Néron. Le vulgaire, qui n'a point d'âme et qui ne comprend rien à tout cela, trouve tous ces vers fort bien déclamés et applaudit. Voilà ce que font la plupart des grands chanteurs, M. Martin par exemple.

Velluti au contraire déclame bien une suite de vers qui appartiennent *tous au même rôle*.

## CHAPITRE XXII

### LA GAZZA LADRA

Ce vrai *drame* noir et plat a été arrangé pour Rossini par M. Gherardini de Milan, d'après le mélodrame du boulevard, qui a pour auteurs MM. Daubigny et Caigniez. Pour comble de disgrâce, il paraît que cette vilaine histoire est fondée sur la réalité: une pauvre servante fut dans le fait pendue jadis à Palaiseau, en mémoire de quoi l'on fonda une messe appelée *la messe de la pie*.

Les Allemands, pour qui ce monde est un problème non résolu, et qui aiment à employer les trente ou quarante ans pour lesquels le hasard les a placés dans cette triste cage, à en compter les barreaux; les Allemands, qui préfèrent le drame de *Calas*, provenant également de notre boulevard, au *don Carlos* ou au *Guillaume Tell* de Schiller, qui leur semblent trop *classiques*; les Allemands, qui, en 1823, croient aux revenants et aux miracles du prince de Hohenlohe, seraient ravis du degré de noirceur que la *réalité* ajoute au triste *drame* de la *Pie voleuse*.

Le Français, homme de goût, se dit: Ce monde est si vilain, que c'est porter de l'eau à la mer et se donner le plus triste des rôles, que d'examiner les s\*\*\*\*\* de celui qui l'a fait; fuyons la triste réalité. Et il demande aux arts du *beau idéal* qui lui fasse oublier bien vite, et pour le plus longtemps possible, ce monde de bassesses, où

Le grand Ajax est mort, et Thersite respire.

(*La Harpe.*)

L'Italien, dès qu'il peut être délivré du prêtre qui a tourmenté sa jeunesse, ne s'embarrasse pas de si longs raisonnements; il ne s'en tirerait jamais, et la police de son pays l'empêche, depuis des siècles, d'apprendre la logique; il a des passions, il s'y livre en aveugle. Rossini lui fait de belle musique sur un sujet abominable; il jouit de cette musique sans trop s'arrêter au sujet, et fuirait bien vite comme un *seccatore* le triste critique qui viendrait lui faire voir les défauts de son plaisir. L'Italien n'admet tout au plus qu'une sorte de discussion, celle qui tend à doubler ses plaisirs tout de suite et argent comptant.

*La Gazza ladra* est un des chefs-d'œuvre de Rossini. Il l'écrivit à Milan en 1817, pour la saison nommée *primavera* (le printemps)<sup>16</sup>.

Quatorze ans du despotisme d'un homme de génie avaient fait de Milan, grande ville renommée autrefois pour sa gourmandise, la capitale intellectuelle de l'Italie; ce public comptait encore dans son sein, en 1817, quatre ou cinq cents hommes d'esprit supérieurs à leur siècle, reste de ceux que Napoléon avait recrutés de Bologne à Novare, et de la Ponteffa à Ancône, pour remplir les emplois de son royaume d'Italie. Ces anciens employés, que la crainte des persécutions et l'amour des capitales retenaient à Milan, n'étaient nullement disposés à reconnaître une supériorité quelconque dans le public de Naples. On arriva donc à la *Scala*, le soir de la première représentation de *la Gazza ladra*, avec la bonne intention de siffler l'auteur du *Barbier*, d'*Elisabeth* et d'*Otello*, pour peu que sa musique déplût. Rossini n'ignorait pas cette disposition défavorable, et il avait grand'peur.

Le succès fut tellement fou, la pièce fit une telle *fureur*, car j'ai besoin ici de toute l'énergie de la langue italienne, qu'à chaque instant le public, en masse, se levait debout pour couvrir Rossini d'acclamations. Cet homme aimable racontait le soir, au café de l'*Académie*, qu'indépendamment de la joie du succès, il était abîmé de fatigue pour les centaines de révérences qu'il avait été obligé de faire au public, qui, à tous moments, interrompait le spectacle par des *bravo maestro! e viva Rossini!*

Le succès fut donc immense, et l'on peut dire que jamais maestro n'a mieux rempli son objet. Les applaudissements étaient d'autant plus flatteurs que, comme je l'ai déjà dit, ce public, en 1817,

---

<sup>16</sup> Cette *stagione* commence le 10 avril; la *stagione* du carnaval, le 26 décembre, seconde fête de Noël; et celle de l'automne, le 15 août.



était encore composé de l'élite des gens d'esprit de toute la Lombardie. Aussi est-ce à cette époque que Milan a été illustré par les chefs-d'œuvre de Viganò. Ce beau moment s'est terminé vers 1820, par les arrestations et le carbonarisme.

J'étais à la première représentation de la *Gazza ladra*. C'est un des succès les plus unanimes et les plus brillants que j'aie jamais vus, et il se soutint pendant près de trois mois au même degré d'enthousiasme. Rossini fut heureux en acteurs; Galli avait alors la plus belle voix de basse d'Italie, la voix la plus forte et la plus accentuée; il joua le rôle du soldat d'une manière digne de Kean ou de De'Marini. Madame Belloc chanta celui de la pauvre *Ninetta* avec sa voix magnifique et pure qui semble rajeunir tous les ans; elle jouait ce rôle facile avec infiniment d'esprit. Je me souviens qu'elle l'ennoblissait beaucoup; ce n'était pas tant une servante vulgaire que la fille d'un brave soldat que les malheurs de son père ont forcée à chercher de l'emploi. Monelli, ténor agréable, faisait le jeune soldat *Giannetto* qui revient à la maison paternelle; et Boticelli, le vieux paysan *Fabrizio Vingradito*, rôle si bien joué à Paris par Barilli. Ambrosi, avec sa voix superbe et son jeu tout d'une pièce, représentait fort bien le méchant *Podestà*; enfin, les grâces de mademoiselle Galianis, dans le rôle de *Pippo*, étaient inimitables et donnaient un effet charmant au duetto du second acte entre *Pippo* et *Ninetta*. Tous les acteurs cherchaient comme de concert à ennoblir la pièce. Madame Fodor, au contraire, l'a rendue bien vulgaire.

Que dire de l'ouverture de la *Gazza ladra*? A qui cette symphonie si pittoresque n'est-elle pas présente?

L'introduction du tambour comme partie principale lui donné une réalité, si j'ose m'exprimer ainsi, dont je n'ai trouvé la sensation dans aucune autre musique<sup>17</sup>, il est comme impossible de ne pas faire attention à celle-ci. Il me le serait également de rendre les transports et la folie du parterre de Milan à l'apparition de ce chef-d'œuvre. Après avoir applaudi à outrance, crié et fait tout le tapage imaginable pendant cinq minutes, quand la force nécessaire pour crier n'exista plus, je remarquai que chacun parlait à son voisin, chose fort contraire à la méfiance italienne. Les gens les plus froids et les plus âgés s'écriaient dans les loges: *O bello! o bello!* et ce mot était répété vingt fois de suite: on ne l'adressait à personne, une telle répétition eût été ridicule; on avait perdu toute idée d'avoir des voisins, chacun se parlait à soi-même. Ces transports avaient toute la vivacité, tout le charme d'un raccommodeur. La vanité du public se rappelait le *Turco in Italia*. Je ne sais si le lecteur se rappelle aussi que cet opéra avait été sifflé comme manquant de nouveauté. Rossini désira réparer cet échec, et ses amis furent flattés qu'il eût bien voulu faire quelque chose de si nouveau pour eux. Cette situation morale du maestro rend fort bien compte du tambour et du tapage un peu allemand de l'ouverture; Rossini avait besoin de frapper fort dès le début. On n'eut pas entendu vingt mesures de cette belle symphonie, que la réconciliation fut faite; on n'était pas à la fin du premier *presto*, que le public sembla fou de plaisir, tout le monde accompagnait l'orchestre. Dès lors l'opéra et le succès ne furent plus qu'une scène d'enthousiasme. A chaque morceau il fallait que Rossini se levât plusieurs fois de sa place au piano pour saluer le public; et il parut plus tôt las de saluer que le public d'applaudir.

Cette ouverture, qui commence par le retour du jeune soldat couvert de gloire dans sa famille champêtre, prend bientôt le caractère triste des événements qui vont suivre; mais c'est une tristesse pleine de vivacité et de feu, une tristesse de jeunes gens; les héros de la pièce sont jeunes en effet. L'introduction est brillante de verve et de feu; elle me rappelle les belles symphonies de *Haydn* et l'excès de force qui distingue ce compositeur. L'attention est appelée sur la *Pie* avec tout l'esprit possible:

Brutta gazza maladetta  
Che ti colga la saetta!

---

<sup>17</sup> Voir les dissertations imprimées à Berlin sur cette ouverture en 1819.

Je trouve ici, dès la première mesure, une certaine énergie rustique, une teinte champêtre, et surtout une absence totale de la finesse des villes, qui, par exemple, donne à cette introduction une couleur tout à fait différente de celle du *Barbier*. Je me figure que la musique à Washington ou à Cincinnati, si elle était nationale et non copiée, offrirait cette absence complète de recherche et d'élégance<sup>18</sup>.

Cette nuance d'énergie rustique s'étend sur tout le premier acte. L'humeur revêche de la fermière Lucie, ou plutôt les tristes effets que va produire ce défaut de caractère, sont annoncés par un morceau extrêmement imposant:

Marmotte, che fate?

On sent à l'instant la présence d'un grand talent. Il y a absence de détails, et développement parfait d'une grande idée. On voit que l'auteur a eu le courage de braver la peur d'ennuyer, et de négliger les petites phrases amusantes; de là le grandiose<sup>19</sup>.

La réponse à Lucie qui demande où est son mari,

Tuo marito?

le petit air du bonhomme Fabrice qui arrive de la cave la bouteille à la main, tout cela est éminemment gai, rustique, plein de force, et rappelle de plus en plus le style de Haydn. C'est encore la pie qui est chargée d'annoncer au spectateur l'amour du jeune soldat; sa mère dit:

Egli dee sposar...

la pie l'interrompt par le cri

Ninetta! Ninetta!

Il y a un feu étonnant dans le *tutti*: *Noi l'udremo narrar con diletto*. J'observerai toutefois que la joie vive et le *brio* (l'entraînement) sont d'autant moins difficiles à produire, que l'on ne cherche pas à conserver l'air distingué et noble. Il y a ici deux jolis vers bien militaires:

Or d'orgoglio brillar lo vedremo,  
Or di bella pietà sospirar.

La cavatine de Ninette

Di piacer mi balza il cor,

est, comme l'ouverture, une des plus belles inspirations de Rossini: qui ne la connaît pas? C'est bien la joie vive et franche d'une jeune paysanne. Jamais peut-être Rossini n'a été plus brillant et en même temps plus dramatique, plus vrai, plus fidèle aux paroles. Cet air est de la force de Cimarosa, et a une vivacité de début assez rare chez Cimarosa.

Peut-être pourrait-on blâmer la cantilène, comme un peu vulgaire et rustique. Remarquez que dès que Rossini veut être expressif, il est obligé d'en revenir au chant périodique. La phrase *di piacere* a huit mesures, chose rare chez ce maître<sup>20</sup>. Il y a une nuance touchante introduite avec un art infini; c'est dans

Dio d'amor, confido in te,

avant la reprise. On oublie la gaucherie des paroles *Dieu d'amour* dans la bouche d'une jeune paysanne. Apparemment que l'auteur est un *classique*. Madame Fodor a chanté cette cavatine à Paris,

---

<sup>18</sup> Ce commencement du premier acte a le caractère des Poésies de Crabbe, quelquefois l'énergie des Ballades de Burns.

<sup>19</sup> C'est le même principe que pour les tableaux du Corrège et les marbres antiques. Il y a une description du *beau* qui convient à tous les arts, depuis un duetto bouffe jusqu'à l'architecture de l'intérieur d'une prison. Des pilastres grecs dans une prison consolent.

<sup>20</sup> Si l'on supprime une mesure de la première phrase que chante Ninette, on sent qu'il manque quelque chose; ce qui n'a guère lieu chez Rossini que dans les mouvements de valse, du moins dans les opéras de sa *seconde manière*.

avec une voix au-dessus de tous les éloges, mais la sensibilité et l'accent répondaient peu à la beauté de la voix. A la manière de tous les artistes qui ne brillent pas par la sensibilité et le foyer intérieur, comme disent les peintres, madame Fodor ne pouvant pas faire cette cavatine *belle*, elle la faisait *riche*. Elle accablait de roulades et d'ornements supérieurement exécutés, les inspirations du maestro, et parvenait à les faire oublier. Voilà un joli triomphe! Rossini, s'il l'avait entendue, lui aurait répété ce qu'il dit au célèbre Velluti, lors de la première représentation de *Aureliano in Palmira* (Milan 1814): *Non conosco più le mie arie*. Je ne reconnais plus ma musique.

L'expression dramatique vive et franche, et pourtant parfaitement belle, est assez rare chez Rossini pour qu'on la respecte. La première phrase de

Di piacer mi balza il cor,

doit être donnée absolument sans ornements et sans roulades; il faut les réserver pour la fin de l'air, où Ninette semble réfléchir sur l'excès de son bonheur. Les *fioriture* gaies et brillantes sont fort bien placées sur

Ah! già dimentico

I miei tormenti

paroles que la jolie petite Cinti dit d'une manière séduisante.

A Milan, cette nuance, comme toutes les autres, fut fort bien saisie par madame Belloc. Je craindrais de fatiguer le lecteur si je lui parlais encore des transports du public, à l'apparition de cet air si simple, si naturel, si facile à comprendre. C'est le sublime du génie champêtre. Il est fâcheux que la scène ne soit pas en Suisse; cet air conviendrait à *Lisbeth*<sup>21</sup>. Les spectateurs du parterre étaient montés sur les banquettes; ils firent répéter l'air de madame Belloc et l'écoutèrent debout; leurs cris redemandaient cette cavatine une troisième fois, lorsque Rossini dit de sa place au piano, aux spectateurs des premières files du parterre: «Le rôle de Ninette est fort chargé de musique; madame Belloc sera hors d'état d'arriver à la fin, si vous la traitez ainsi.» Cette raison, qui fut répétée et discutée au parterre, produisit enfin son effet après une interruption d'un quart d'heure. Tous mes voisins discutaient entre eux avec feu et franchise, comme d'anciennes connaissances. Je n'ai jamais revu une telle imprudence en Italie. Un espion peut prendre prétexte d'une telle conversation pour paraître lié avec vous et vous dénoncer ensuite avec succès.

Après cette cavatine, qui respire la joie et la fraîcheur des forêts nous sommes ramenés à ce que la civilisation a de plus ignoble, par l'air du juif; il me rappelle toujours les juifs de Pologne, la plus abominable race de l'univers<sup>22</sup>; cet air est pourtant fort bien. A force d'esprit, Rossini a fait supporter ce qu'il a de ressemblant à la réalité. Je trouve une richesse musicale incroyable, une abondance infinie, une *luxuriance* de génie, comme diraient les Anglais, dans le chœur qui annonce le retour de Giannetto:

Bravo! bravo! ben tornato!

L'air de ce jeune soldat qui, après s'être couvert de gloire à l'armée, arrive dans son village, où le journal a donné de ses nouvelles, est faible et plat, et de plus déplacé. Le jeune soldat aborde sans façon sa maîtresse, et laisse seuls, dans le fond de la scène, son père, sa mère, et tout le village, qui le regardent parler d'amour: cette charmante passion a tout perdu si on lui ôte la pudeur.

Anco al nemico in faccia,

---

<sup>21</sup> Opéra célèbre en France il y a vingt ans; c'est le sujet si beau d'une fille-mère, abandonnée par son amant. Comparez l'air de Rossini avec *la Famille suisse* de Weigell, chef-d'œuvre de simplicité allemande qui parut trop simple au public de Milan en 1819.

<sup>22</sup> Je vois les juifs de Pologne comme les voleurs d'un autre genre de *Fondi*, au royaume de Naples; la faute, l'unique faute est aux gouvernements dont l'imprévoyance crée de tels êtres. Les juifs français, depuis Napoléon, sont comme les autres citoyens, seulement un peu plus avarés.

est assez bien, quoique fat. Il y a une joie douce et tendre, le contraire du feu et de la passion folle et française qui était nécessaire ici, dans

Ma quel piacer che adesso,

et surtout dans la ritournelle qui annonce ce vers. Ici Rossini aurait grand besoin de trouver, dans son chanteur, le feu, la passion et l'accent du cœur, qui manquent à sa partition. Il faudrait que madame Pasta pût se charger de ce rôle, et de tous les rôles passionnés de ce maître; elle leur rendrait le même service qu'à Tancrède.

Avec les paroles,

No, non m'inganno,

que Galli prononce en descendant la colline, la tragédie paraît, et la gaieté s'évanouit pour toujours.

Lorsque Rossini fit la *Gazza ladra*, il était brouillé avec Galli, son rival heureux auprès de la M<sup>\*\*\*</sup>. Or, il faut savoir que Galli, au milieu d'une très-belle voix, a deux ou trois notes qu'il ne prend justes que lorsqu'il ne fait que passer, mais qu'il donne à faux lorsqu'il est obligé de s'y arrêter. Rossini ne manqua pas de lui faire un récitatif (celui dans lequel il raconte à sa fille sa dispute avec son capitaine) dans lequel il est forcé de s'arrêter précisément sur ces notes, qu'il ne peut donner justes. Il y a bien paru à Paris, lorsque Galli disait:

*Sciagurato*

Ei grida; e colla spada

Già, già, m'è sopra<sup>23</sup>.

Galli, sûr partout ailleurs de sa magnifique voix, se piqua, et ne voulut pas changer ces notes à la représentation; rien n'était cependant plus simple. Cette obstination lui a fait manquer cette entrée à Rome, à Naples, à Paris; et le goût sévère et un peu froid de cette capitale s'accommodant mieux de l'absence de toute faute<sup>24</sup> que de la présence de beautés sublimes obscurcies par quelques imperfections, le succès de Galli n'a jamais été d'enthousiasme comme il aurait dû l'être.

Galli s'est raidi contre les *chut* du public, il n'a pas voulu changer dix notes; et la timidité faisant effet sur son organe, en dépit de ses efforts, ce début d'un si beau rôle a toujours été gâté par trois ou quatre sons hasardés. A Naples, ce récitatif était le triomphe de Nozzari, qui le détaillait d'une manière inimitable.

Galli est à la hauteur de la plus belle tragédie dès la fin de ce morceau:

Amico mio,

Ei disse, e dir non più poteva: Addio!

Il est absurde que Galli, qui fuit son régiment où il a été condamné à mort, paraisse avec son habit de soldat à peine caché sous un grand manteau; c'est un moyen certain de se faire arrêter comme déserteur par le premier maire de village. Ceci est une question de *mise en scène*, art qui tient à la peinture. Si Galli paraissait couvert de haillons, comme dit le libretto,

Il prode Ernesto

Di questi cenci mi coperse,

---

<sup>23</sup> Malheureux! s'écrie le capitaine, et il se jette sur moi l'épée à la main.

<sup>24</sup> *Magis sine vitiis quam cum virtutibus*. Un talent calculé pour les Parisiens de 1810, c'était celui de madame Barilli. Le public de Louvois a fait depuis des progrès immenses, ce qui ne veut point dire que l'excellente Barilli n'eût encore aujourd'hui un fort beau succès. Quatre ou cinq cents personnes de Paris ont fait l'éducation de leur oreille, et sont d'aussi bons juges que les dix mille spectateurs qui fréquentent les théâtres de San-Carlo ou de la Scala.

peut-être le rôle prendrait-il une teinte ignoble; il faut parler aux yeux à l'Opéra. Dans la nature, Galli, condamné à mort et retrouvant sa fille, lui eût adressé deux ou trois mille paroles; la musique en choisit une centaine, et leur fait exprimer le sentiment qui paraîtrait dans les trois mille. On sent bien qu'elle doit écarter d'abord toutes les paroles qui expriment des détails; donc il faut parler aux yeux.

Le duetto qui suit le récitatif chanté par Galli,

Come frenar il pianto?

est un chef-d'œuvre dans le style magnifique<sup>25</sup>. Le petit morceau d'orchestre qui vient après:

È certo il mio periglio;  
Solo un eterno esiglio,  
O Dio! mi può salvar<sup>26</sup>.

produit un tremblement physique. Il y a un petit trait bien touchant après

Più barbaro dolor.

Vers la fin de la reprise du duetto,

Tremendo destino

est terrible. Il y a un peu de *beau idéal*, faisant repos par distraction du malheur, dans la ritournelle de la fin.

La cavatine du podestat,

Il mio piano è preparato,

est un morceau brillant pour une belle voix de basse. Ambrosi le chanta à Milan avec une énergie et une force qui avaient le défaut de tenir les yeux du spectateur fixés désagréablement sur le caractère atroce du podestat. Pellegrini, à Paris, sert beaucoup mieux les intérêts de la pièce, en déployant dans cette cavatine une grâce infinie et toute la légèreté de sa charmante voix. Ce morceau est d'ailleurs beaucoup trop long.

La lecture du signalement du déserteur, confiée à Ninetta par le podestat, qui a perdu ses lunettes, est une scène qui a tout l'intérêt pressant et cruel du drame; c'est du malheur nullement adouci par le *beau idéal*: voilà ce qu'on aime en Allemagne. Ce moment est vif, mais il tue la gaieté pour toujours.

Le terzetto qui suit:

Respiro – partite,

est sublime; c'est dès le début que se trouve l'admirable prière:

Oh! nume benefico!

Winter venait de donner à Milan, un *Mahomet* (c'est la tragédie de Voltaire) où se trouvait une prière magnifique formée par les voix réunies de *Zopire*, au fond du temple, qui prie, et de ses deux enfants, sur le devant de la scène, qui viennent lui donner la mort. Rossini ne manqua pas de demander une prière à l'auteur du libretto, et l'écrivit *con impegno*.

Le podestat ayant vu partir le soldat et se croyant seul, dit à Ninette:

---

<sup>25</sup> Plus pompeux que touchant. Le style de Paul Véronèse ou de Buffon. Ce style est le *sublime* des cœurs froids. Il fait beaucoup d'effet en province. L'harmonie du commencement de ce duetto rappelle l'introduction du *Barbier*. On adresse le même reproche à quelques parties du *finale* du premier acte. Il y a des ressemblances entre l'air *Mi manca la voce* de *Mosè* et le quintetto *Un Padre, una figlia*. On dit que le morceau qui suit la condamnation de Ninetto rappelle un chœur de la Vestale: *Détachez ces bandeaux*.

<sup>26</sup> Il ne fallait pas faire un soldat français si tremblant *en paroles*. L'auteur du Libretto n'a pas songé à la vanité du pays où il place la scène de son ouvrage; il a peint un malheureux avec vérité. Voilà la grossièreté que les connaisseurs français reprochent aux personnages du Guerchin.

Siamo soli. Amor seconda  
Le mie fiamme, i voti miei.  
Ah! se barbara non sei  
Fammi a parte nel tuo cor<sup>27</sup>.

Voilà du superbe style tragique, en musique s'entend. Ce terzetto est au-dessus de tous les éloges: il établit à jamais la supériorité de Rossini sur tous les compositeurs ses contemporains.

La rentrée de Fernand a tout le feu possible:

Frema il nembo...  
Uom maturo e magistrato,  
Vi dovrete vergognar.

Il y a toujours beaucoup plus de force et d'énergie que d'élégance et de sensibilité noble, et l'orchestre est bien bruyant:

No so quel che farei,  
Smanio, deliro e fremo,

est un volcan. Ici, la rapidité naturelle du style de Rossini semble encore augmenter son feu incroyable: ce terzetto est une des plus belles choses que ce *maestro* ait jamais écrites dans sa seconde manière (le style fort). Les groupes en sont disposés avec un art infini; il y a une qualité bien rare dans les plus beaux morceaux connus, c'est une *progression* étonnante. On se sent, en quelque sorte, plus avancé à la fin du terzetto qu'au commencement.

C'est après cette scène qu'on voit la pie voler à travers le théâtre; elle enlève la cuiller fatale. Le moment est bien choisi; le spectateur est trop ému pour prendre ce vol du côté plaisant, et, comme on ne s'y attend pas, personne n'a le temps d'examiner comment il s'opère. Après le grand morceau tragique, dont nous venons de donner une analyse si imparfaite, la musique reprend toute la légèreté, toute la gaieté possible, et même une élégance qu'elle n'a pas eue jusqu'ici; et tout cela pour le procès-verbal de l'interrogatoire de la pauvre Ninetta:

In casa di messere...

Ce morceau est délicieux; il me semble qu'aucun *maestro* vivant ne pourrait en faire un semblable. La cantilène la plus charmante que l'art puisse produire est justement appliquée à la parole la plus infâme de l'interrogatoire. Quand le jeune militaire fait observer, avec beaucoup de raison, que l'objet qu'on cherche a été

Rapito! no, smarrito  
(Volé! non, égaré),

le podestat répond avec une grâce parfaite:

Vuol dir lo stesso.  
(Qu'importe? ces mots n'ont-ils pas le même sens?)

Il est vrai que cette admirable légèreté, que ce badinage aimable et tout à fait monarchique, s'est rencontré plusieurs fois, en ces derniers temps, chez des juges, gens du monde, qui envoyaient à la mort les ennemis du pouvoir en se jouant, ou plutôt sans interrompre les jeux d'une vie aimable et

---

<sup>27</sup> «Nous voici seuls: amour seconde ma flamme et mes vœux. Belle Ninette, si vous n'êtes pas barbare, daignez m'accorder une place dans votre cœur.»

insouciant. La musique de Rossini serait parfaitement à sa place dans une comédie intitulée *Charles II*<sup>28</sup> ou *Henri III*, et où le poète aurait emprunté, pour représenter les moments prospères du règne de ces princes, le génie qui inspira *Pinto* à M. Lemercier. J'ai eu besoin de m'arrêter un instant pour faire sentir à un lecteur né dans des pays où la justice est digne de tous nos respects, comme chacun sait, que Rossini, né en Romagne et accoutumé aux juges nommés par des prêtres, a été peintre fidèle dans tout le rôle du podestat de la *Gazza ladra*. En plaçant tant de gaieté, d'insouciance et de légèreté dans l'interrogatoire de Ninetta, il a eu égard au caractère principal, qui est le juge, vieux scélérat goguenard et libertin, et au dénouement de son opéra, qu'il savait bien devoir être *di lieto fine* comme ceux de Métastase. J'ai entendu Rossini repousser très gaiement les critiques qu'on faisait de son podestat, à Milan, lieu où Napoléon avait fait apparaître quelque décence dans la justice (1797 à 1814). «Le jeune militaire, quoique Français, est un nigaud, disait Rossini; à sa place, moi qui n'ai pas fait de campagnes ni enlevé de drapeau, je me serais écrié, voyant ma maîtresse accusée: C'est moi qui ai pris la fatale cuiller! Dans le libretto qu'on m'a donné, Ninetta, confondue par des apparences accablantes, ne sait que répondre; Giannetto est un sot: le personnage principal de mon *finale* est donc le juge, lequel est un coquin nullement triste, et qui, d'ailleurs, n'a aucune idée de perdre Ninetta; il ne songe, pendant tout le temps de l'interrogatoire, qu'à lui vendre sa grâce, et au prix qu'il en obtiendra<sup>29</sup>.» Rossini n'ajoutait pas, car il est fort prudent et se souvient de la mort de Cimarosa: Allez voir dans mon pays, à Ferrare, à Rimini, les jugements que l'on y rend tous les jours. Avisez-vous d'avoir un procès et d'être accusé d'avoir mangé un poulet le vendredi, un an ou deux auparavant. Les Prêtres envoient dans les jardins des palazzi voir si l'on jette des os de poulet le vendredi. La femme de chambre de la maison n'a pas l'absolution à Pâques si elle ne dénonce les os des poulets mangés en cachette: or, une femme de chambre, à Imola ou à Pesaro, qui ne fait pas ses pâques est une fille perdue. Qu'on se figure, dans une ville de vingt mille âmes comme Ferrare, un préfet, sept à huit sous-préfets, une douzaine de commissaires de police, n'ayant autre chose à faire au monde que de savoir si monsieur un tel mange un poulet le vendredi! Le légat, ses secrétaires et ses agents secrets, dont j'ai ci-dessus traduit les titres en dénominations françaises, sont prêtres. Ils ont l'administration; mais ils sont contre carrés en tout et haïs à la mort par l'autorité ecclésiastique, l'archevêque, ses grands-vicaires, les chanoines, etc., ennemis jurés des autorités administratives, et les dénonçant sans cesse à Rome comme inclinant au relâchement. Ces dénonciations peuvent empêcher le légat de devenir cardinal à la première promotion. Or, tous ces grands intérêts, toutes ces rivalités, tous les conseils de la prudence, peuvent être satisfaits en dénonçant le pauvre diable de bourgeois de Ferrare qui a cédé à la tentation de manger un poulet le vendredi. Je pourrais ajouter vingt pages de détails, mon seul embarras serait d'affaiblir les couleurs, de diminuer la vérité; je ne veux pas tomber dans l'odieux, ce serait la pire des chutes pour un livre frivole<sup>30</sup>. Le résultat de toutes les anecdotes que je pourrais raconter sur la Romagne serait toujours que Rossini, en donnant tant de gaieté et de légèreté à son *podestà libertin*, n'a nullement songé à faire une épigramme abominable et à la Juvénal. En général, c'est très peu la coutume en Italie que de s'indigner par écrit des friponneries; cela rend triste, cela est de mauvais ton; d'ailleurs c'est un lieu commun.

Le caractère tranquille du pitoyable amant de Ninetta apparaît bien dans le chant:

Tu dunque sei rea!  
(Ed io la credea  
L'istessa onestà.)

---

<sup>28</sup> Voir les admirables Mémoires de mistress Hutchinson, et les procès de Sidney et de tant d'autres. Voir certains détails de procès criminels dans Voltaire. Voir...

<sup>29</sup> Il Podestà – Ora è mia, son contento, Ah! sei giunto, felice momento, Lo spavento piegar la farà.

<sup>30</sup> Si l'on attaque les bases de mon raisonnement, je pourrai publier quelques anecdotes dont je me borne maintenant à donner la morale; et tout cela se passait sous le ministère modéré de M. le cardinal Consalvi. Voir Laorens: *Tableau de Rome*; Simond, Gorani.

Toute la niaiserie que le cœur sensible des habitants de la rue Saint-Denis passe à leur cher mélodrame éclate lorsque Ninetta se laisse confondre,

Non, v'è più speme,

parce que le juif déclare qu'il y avait sur la pièce d'argenterie à lui vendue un F et un V, elle qui vient de dire que son père s'appelle Ferdinand Villabella, d'où le podestat a conclu naturellement que ce père était l'homme qui se trouvait avec elle et pour lequel elle a lu un faux signalement. Ninetta se garde bien de jouer au poète le mauvais tour de dire tout simplement: Ce couvert m'a été remis par mon père, et les lettres F V forment son chiffre. La pauvre fille aime mieux mourir. Le malheur de ce libretto, c'est que tous les personnages y sont des êtres communs. Ce défaut ne se trouve jamais dans les opéras allemands: il y a toujours quelque chose pour l'imagination.

Ce *finale* est plein de mouvement, d'entrées et de sorties auxquelles le spectateur prend un vif intérêt. Il y a beaucoup d'*a solo* et de petits morceaux d'ensemble fort attachants. Il est impossible de mieux disposer les groupes d'un grand tableau. Les paroles ne sont pas mal: je voudrais que ce fût le contraire, que la situation fût belle et naturelle, et les paroles fort ridicules, car qui fait attention aux paroles? A Naples, on trouvait des longueurs dans ce *finale*; je l'ai vu admiré par le caractère plus tranquille des Milanais. Pour mon compte, je me range à l'avis des bons Milanais. L'expression est vive, forte, naturelle, mais toujours rustique, à l'exception de quelques mesures délicieuses au commencement de l'interrogatoire. Ce premier acte me rappelle à chaque instant le genre de gaieté que Haydn a mis dans le morceau de l'automne de ses *Quatre Saisons*, lorsqu'il veut peindre la gaieté des vendanges.

Mozart eût rendu ce *finale* atroce et tout à fait insupportable, en prenant les paroles au tragique; son âme tendre n'eût pas manqué de se ranger du parti de Ninetta et de l'humanité, au lieu de songer au podestat et à ses projets plus libertins que sanguinaires, lesquels sont clairement indiqués par ses derniers mots en quittant la scène:

Ah, la gioja mi brilla nel seno!  
Più non perdo sì dolce tesor<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Le caractère du podestat a été peint avec esprit et énergie par Duclos, dans le roman de la *Baronne de Luz*. Le juge libertin de Duclos s'appelle Thuring; celui de la *Gazza ladra* doit être joué avec une teinte de bouffonnerie chargée, qu'aucun chanteur italien n'ose hasarder devant un public sévère et hautain, qui n'entend pas la plaisanterie. Il faut faire ressortir la qualité de goguenard.



## CHAPITRE XXIII

### SUITE DE LA GAZZA LADRA

#### SECOND ACTE

Toutes les figures que vous rencontrez dans la rue présentent, à Paris, l'image amusante de quelque petite nuance de passion, ordinairement l'égoïsme affairé chez les hommes de quarante ans, l'affectation de l'*air militaire* chez les jeunes gens; chez les femmes, le désir de plaire, ou au moins de vous indiquer à quelle classe de la société elles appartiennent. Jamais l'expression directe de l'ennui, ce serait un ridicule à Paris, l'ennui ne s'y voit que sur les figures d'étrangers ou de nouveaux débarqués, où il alterne avec la mauvaise humeur; enfin jamais, au grand jamais, les passions sombres. En Italie, souvent et trop souvent l'ennui par *manque de sensations*, quelquefois une joie tenant de la folie, assez fréquemment les passions sombres et profondes. Le Français de Paris apporte au spectacle une âme déjà usée, durant la journée, par mille nuances de passion; l'Italien de Parme ou de Ferrare, une âme vierge que rien n'a émue de toute la journée, et en outre une âme susceptible des sentiments les plus violents. L'Italien, dans la rue, méprise les passants ou ne les voit pas; le Français veut leur estime.

On ne peut pas dépenser son bien de deux manières. Le Parisien, dès l'instant qu'il sort le matin, trouve cent affaires et cent petites émotions. Depuis la chute de Napoléon, rien ne trouble la tranquillité de mort de la petite ville d'Italie; tout au plus, tous les six mois, quelque arrestation de carbonaro. Voilà, ce me semble, la raison philosophique des succès fous que l'on voit si souvent au delà des Alpes, et jamais en France. Non-seulement il y a plus de feu dans les âmes, mais encore ce feu y est accumulé par l'économie. En France, nous avons dix plaisirs d'espèces différentes pour amuser nos soirées; en Italie, un seul, la musique. Un succès fou au théâtre c'est chez le public de Paris la curiosité de porter un jugement sur une pièce dont on va parler pendant un mois; on y court pour la juger et non pour avoir des transports et des larmes<sup>32</sup>.

Ce sont, au contraire, des larmes et des transports qu'il y avait chez les bons Milanais après le *finale* du premier acte de la *Gazza*. Ils pensaient beaucoup à leur plaisir et à leur émotion, et fort peu à la gloire qui en pourrait revenir à Rossini. Le commencement du second acte parut un peu pâle. Le rôle de Pippo était cependant joué par mademoiselle Gallianis, jeune actrice de la figure la plus noble et dont la jolie voix de contr'alto rendit fort bien le duetto

E ben, per mia memoria,  
Lo serberai tu stesso,

que Pippo vient chanter dans la prison avec Ninetta.

Fin che mi batte il cor...  
Vedo in quegli occhi il pianto,

sont des passages touchants; mais on remarque avec peine certaines *batteries* fort déplacées, vers la fin du duetto; elles font souvenir du métier dans un moment où le spectateur ne voudrait que jouir de sa douleur. Ce duetto me rappelle toujours les gens peu sensibles, qui tombent dans l'air pleureur, quand absolument ils veulent être tristes, et que l'occasion le requiert.

---

<sup>32</sup> Le plaisir *dramatique* ne se voit plus que chez le peuple, à la Porte-Saint-Martin, à la Gaieté, etc.

En entendant mademoiselle Stephens, à Londres, je pensais que Rossini aurait dû écrire ce morceau dans le genre de la musique vocale anglaise. Cette musique abjure presque tout à fait l'empire de la mesure; elle ressemble à des sons de cor entendus de fort loin pendant la nuit, et dont on perd souvent quelques notes intermédiaires: rien de plus touchant, et surtout rien de plus opposé à tout le reste de la musique de la *Gazza ladra*.

L'air du podestat et surtout le chœur qui le termine, auraient fait la réputation d'un compositeur moins riche que Rossini. Il n'en est pas de même du duetto de Gianetto:

Forse un di conoscerete.

On dirait, à la vulgarité qui paraît dans quelques cantilènes que Rossini a voulu tout à fait se transformer en compositeur allemand et écrire comme Weigl ou Winter. Aussi est-ce en Allemagne que la *Gazza* réussit le plus; ses défauts sont invisibles à Darmstadt et peut-être des qualités, tandis qu'on méprise *Tancrède* comme de petite musique. Il faut frapper fort ces bons Allemands. L'arrivée du soldat vient rendre à ce deuxième acte le feu sombre qui anime le premier. Galli joue toute cette fin du drame mieux que de Marini ou Iffland. Nous n'avons aucun acteur en France qui approche de ce genre de talent; Talma lui-même est bien médiocre dans *Falkland* et dans le *Mein* de *Misanthropie et Repentir*.

L'air de Galli,

Oh colpo impensato!

est assez commun. Rossini, voyant Galli avoir peu de succès à Naples, se réconcilia avec cet ancien rival, et lui fit cet air tout à fait écrit dans ses cordes.

Le commencement du récitatif:

Che vuol dire quel pianto?

est bien. Il y a du sentiment tragique et sombre dans

M'investe, m'assale.

Nous sommes attendris par un rayon de *beau idéal* sur

Per te, dolce figlia;

mais *perche amica spemè*? est détestable; c'est du mauvais Rossini, des agréments de concert au lieu de pathétique, et, pour comble de misère, des agréments qui ne sont que des réminiscences d'opéra buffa<sup>33</sup>.

L'air finit par de beaux accents tragiques sur

Scoperto, avvilito,  
Proscritto, inseguito.

Zuchelli chante cet air d'une manière admirable; c'est bien là le désespoir d'une âme tendre. Le public n'a pas encore été *averti* du mérite de ce chanteur.

A la manière dont Rossini a écrit, pour Galli, cet air de réconciliation, je croirais qu'il boudait encore. Les savants remarquent, comme une chose nouvelle, que vers la fin l'orchestre va beaucoup plus haut<sup>34</sup> que le chant et cependant ne le couvre pas; on sent à tous moments, en voyant célébrer comme des nouveautés des choses aussi simples, que la science de la musique est encore au berceau.

Le chœur des juges,

---

<sup>33</sup> Exemple frappant du défaut de Rossini dans sa *seconde manière*; il écrit un air avec les *agréments* que son chanteur exécute avec facilité.

<sup>34</sup> Artifice fréquent chez Rossini, et au moyen duquel l'accompagnement, quoique fort surchargé, ne couvre pas la voix. Mozart n'a pas su éviter cet inconvénient en mille endroits, et, par exemple, dans l'air: *Batti, batti, o bel Mazetto* de *Don Juan*.

Tremate, o popoli,

est superbe. Voilà le triomphe du style magnifique, *la terreur*<sup>35</sup>. Ce chœur est tellement imposant, que je n'ai jamais vu rire à Louvois, à l'aspect de tout un tribunal de première instance, la toque en tête, qui se met à chanter. On dit que ce morceau ressemble un peu à un chœur de l'*Orfeo* de Gluck; je le croirais plutôt imité de Haydn, s'il est imité.

L'arrivée de Ninetta, la lecture de la sentence de mort, sont des moments terribles que je ne chercherai pas à rappeler au lecteur; heureux si je pouvais terminer ici l'analyse de la *Gazza ladra*, mais je serais trop injuste envers Rossini.

Gia d'intorno  
*Ulular* la morte ascolto,

glace le sang, surtout le mot *ulular*; c'est à faire trouver mal les gens nerveux. L'entrée de Galli est sublime

O là! fermate.

A l'exception de mademoiselle Mars, la scène française ne nous a rien offert de comparable depuis Monvel. En Italie, j'ai vu à *de'Marini*, et surtout à la *Pallerini*, des moments au moins aussi beaux. Iffland, à Berlin, en 1807, avait une ou deux entrées comparables à celles de Galli.

Dans les situations extrêmes, il n'y a plus lieu à cantilène, le récitatif suffit. Les paroles suivantes de Galli sont une preuve de cette vérité singulière et si contraire aux théories vulgaires:

Son vostro prigioniero,  
Il capo mio troncato<sup>36</sup>.

Il me semble que les spectateurs sont émus au point de sentir distinctement quel est le véritable cri de la nature. Des spectateurs amenés à ce point d'émotion sont dangereux; ils repoussent avec horreur toute entreprise que l'art pourrait tenter pour embellir la nature<sup>37</sup>.

La musique est à la hauteur des paroles dans ces deux vers terribles, chantés par les juges et le préteur avec l'accent imposant d'une nombreuse réunion de voix de basse:

---

<sup>35</sup> Les gens communs sont accessibles à cette passion. Voir les phrases de Bossuet. En 1520 pour un homme qui goûtait Raphaël, il y en avait cent à qui Michel-Ange faisait peur. Canova n'eût joui d'aucun succès en 1520.

<sup>36</sup> «Faites tomber ma tête, je suis votre prisonnier; mais ne vous couvrez pas du sang d'une pauvre jeune fille qui ne sait pas même se défendre.» Paroles fort belles, sans doute; mais il fallait dire: C'est moi qui ai donné un couvert à vendre à ma fille; faites rechercher ce couvert, etc. On dira que j'attaque un pauvre libretto italien en vrai littérateur français. Ces messieurs attaquent les *paroles* d'un libretto; voyez la grande colère du *Miroir* contre le cra, cra du Taddeo de l'*Italiana in Algeri*. Pour moi, je m'attaque aux *situations* fausses; les paroles d'un libretto sont toujours fort bien à mes yeux, je ne les écoute pas. J'ai lu celles de la *Gazza* pour la première fois, en écrivant la présente notice, dans laquelle j'ai le malheur de ne pouvoir rappeler les chants de Rossini qu'à l'aide des paroles qui les accompagnent. On eût trouvé ridicule de mettre, au lieu des paroles, une ligne de musique en note au bas de la page, pour nommer un air. Depuis le milieu du premier acte de la *Gazza*, tout est tristesse et désespoir; et, pour faire variété, nous avons de l'*horreur*; le podestat dans la prison faisant des propositions à Ninette. Dans un sujet à peu près semblable (*le Déserteur*), Sedaine évita toutes ces sensations noires par la jolie création du caractère de Montauciel, l'une des choses les plus difficiles que l'art dramatique ait osé exécuter en France. Rossini était digne de trouver un Sedaine. Si ce maçon fût né avec deux cents louis de rente, la littérature française compterait un homme de génie de plus. La protection d'un ministre pouvait réparer les torts du hasard; il fallait payer à Sedaine chacun de ses opéras six mille francs. Il eut, au contraire, grand-peine à être de l'Académie Française. Rien de plus inutile pour les arts que la protection des sots riches et l'établissement des académies; Marmontel et La Harpe étaient les personnages les plus marquants de cette Académie qui eut de la peine à admettre Sedaine; jugez des autres.

<sup>37</sup> Voilà le secret de la répugnance des romantiques pour les vers alexandrins dans la tragédie; à chaque instant le vers de Racine altère un peu la vérité *simple* et *une* de la parole de l'homme passionné. Cent cinquante années d'études philosophiques nous ont appris quelle est cette parole. Racine altère pour orner; les mœurs de 1670 lui demandaient cette preuve de talent que repoussent celles de 1823. Nous voulons des tableaux beaucoup plus près de la nature. *Guillaume Tell* de Schiller, traduit en prose, nous fait plus de plaisir qu'*Iphigénie en Aulide*.

L'uno in carcere,  
E l'altro sul patibolo<sup>38</sup>.

Galli était au-dessus de tous les éloges, et laissera un souvenir durable, même à Paris, dans

Un padre, una figlia

...

A tante sciagure  
Chi mai reggerà?

Cette scène magnifique, la plus forte de l'opéra italien moderne et de l'œuvre de Rossini, se termine dignement par

Ah! neppur l'estremo amplesso,  
Questo è troppa crudeltà.

Je dois invoquer ici un principe en faveur de Rossini; c'est que le mouvement de valse rappelle la rapidité terrible et inévitable des coups du destin. La circonstance de la *rapidité* est ce qu'il y a de plus terrible dans les sensations actuelles d'un malheureux condamné à mort et qui doit être exécuté dans trois quarts d'heure.

Ce n'est pas la faute de la musique si nous avons pris l'habitude de danser des valse; cette mode sera peut-être passée dans trente ans, et sa manière de peindre la rapidité de l'heure qui s'avance est éternelle.

Cette raison suffit à mes yeux pour justifier plusieurs mouvements de valse, ou en approchant beaucoup, qui se trouvent dans le second acte de la *Gazza ladra*; mais rien au monde ne saurait justifier

Sino il pianto è negato al mio ciglio  
Entro il seno s'arresta il sospir,  
Dio possente, mercede, consiglio!  
Tu m'aita il mio fato a soffrir;

et ce chant fort gai est répété deux fois à une certaine distance.

A la quatrième ou cinquième représentation de la *Gazza ladra*, un cri général s'éleva contre cette absurdité. Un des jeunes gens les plus aimables de cette aimable société de Milan, et dont les arts déplorent la perte aujourd'hui, était admirable en attaquant Rossini sur cet *allegro*. S'il vivait encore, son amitié ne m'aurait pas refusé quelques pages pour cette brochure, et je ne la croirais pas alors tout à fait indigne de l'attention du public.

Le parti de Rossini (car il y avait deux partis très prononcés) disait qu'il fallait lui savoir gré d'avoir déguisé l'atrocité du sujet par la légèreté de ses cantilènes. Si Mozart, disaient-ils, avait fait la musique de la *Gazza ladra* comme elle doit être écrite, c'est-à-dire dans le goût des parties sérieuses de *Don Juan*, cette pièce eût fait horreur et l'on n'en pourrait supporter la représentation.

Le fait est que, dans aucun de ses opéras, Rossini n'a fait autant de *fautes de sens* que dans la *Gazza ladra*. Il avait peur du public de Milan, qui lui gardait rancune depuis le *Turco in Italia*. Il voulut

---

<sup>38</sup> «Conduisez l'un en prison, et l'autre au supplice.»

étourdir ce public, faire un grand nombre de morceaux nouveaux, et se donna moins que jamais le temps de relire. Ricordi, le premier marchand de musique d'Italie, et qui doit une grande fortune aux succès de Rossini racontait devant moi, à Florence, que Rossini avait composé un des plus beaux duetti de la *Gazza ladra* dans son arrière-boutique, au milieu des cris et du tapage affreux de douze ou quinze copistes de musique se dictant leurs copies ou les collationnant, et cela en moins d'une heure.

Le grand morceau qui commence par le chœur *Tremate, o popoli*, me semble beaucoup trop long.

Le chœur du peuple, quand Ninette passe devant nous, environnée de gendarmes, pour aller au supplice, est bien. En Italie, où la tyrannie soupçonneuse et sans pitié<sup>39</sup> (le contraire du gouvernement de Louis XV) n'a pas permis la naissance des sentiments délicats, le bourreau, en bonnet de police marche à côté de Ninette, et la relève après la prière que fait cette pauvre malheureuse en passant devant l'église de son village. A *la Scala*, la décoration de M. Perego était sublimé; cette église de village était touchante et sombre, et cependant avait assez de grandiose pour ôter un peu de son horreur au triste spectacle dont nous sommes témoins. A Louvois, la décoration est *jolie* et *gaie*; et pour digne complément, il y a des arbres au milieu des nuages qui ne tiennent à rien sur la terre. Le goût pittoresque du public de Louvois est trop peu formé pour qu'il tienne à ces bagatelles<sup>40</sup>.

Jamais vaudeville ne fut mieux à sa place que celui de la fin:

Ecco cessato il vento,  
Placato il mare infido

Galli le chantait avec beaucoup de verve et de bonheur; Zuchelli y met une grâce parfaite, et, dans sa bouche, ce vaudeville est réellement un morceau de chant très-remarquable. Je voudrais voir ce grand chanteur dans un rôle de *bariton*, D. Juan, par exemple.

Après la *Gazza ladra*, on sort de Louvois abîmé de fatigue et assourdi. La fatigue nerveuse tient à l'absence d'un ballet d'une heure entre les deux actes de l'opéra. A Milan, nous avons *Myrrha*, ou *la Vengeance de Vénus*, l'un des chefs-d'œuvre de Viganò. Les idées mythologiques étaient vraiment d'un effet délicieux, après les horreurs *trop réelles* du juge de Palaiseau et de ses gendarmes. Il n'a peut-être jamais existé d'orchestre plus savant, plus exact, plus impitoyable pour ce qu'il croit son devoir, que celui de Louvois, et jamais on n'a vu une telle absence de sentiment musical. Puisque *sentir* paraît impossible, espérons qu'avec le temps on *enseignera* dans la rue Bergère, qu'un *crescendo* doit se commencer doucement, et qu'il existe certaines nuances nommées *piano*. Où sont nos symphonistes malhabiles de Capoue ou de Foligno! quand ils font des fautes, c'est toujours par ignorance, c'est que leurs doigts n'ont pas l'habileté nécessaire pour faire telle note; mais quel feu! quelle délicatesse! que d'âme, quel sentiment musical! Il y a telle note trop forte, trop hardie, trop *effrontée*, qui prouve que celui qui en outrage l'oreille du spectateur, est à jamais indigne d'être admis dans un orchestre autre que celui du grand Opéra.

Pris individuellement, chacun des artistes de notre orchestre de Louvois est peut-être supérieur, les violons surtout, aux artistes du théâtre de Dresde, de Munich ou de Darmstadt. Quelle différence immense, cependant, dans *l'effet*! Ces messieurs ne sont supérieurs que dans certaines symphonies de Haydn, où tout est *dur*; dès qu'il y a une mesure gracieuse et tendre, ils la manquent. Voir les passages de ce caractère dans l'ouverture de la *Gazza ladra*, voir la manière dont on vient de traiter l'ouverture des *Horaces* de Cimarosa.

---

<sup>39</sup> Prison de l'historien Giannone.

<sup>40</sup> Dans trente ans, l'on demandera aux peintres de décorations de vouloir bien supprimer la quantité de petits détails spirituels dont ils se croient obligés de charger leurs toiles. Peut-être alors aurons-nous échangé beaucoup de vanité contre un peu d'orgueil. Nous prenons, sans honte, du *café*, quoiqu'il ne vienne pas en France; pourquoi n'appellerions-nous pas de Milan MM. Sanquirico, Tranquillo ou leurs successeurs?

La première fois que j'entendis la *Gazza ladra*, à Louvois, je fus scandalisé. Le chef d'orchestre, homme d'ailleurs d'un grand talent, violon très-habile, et qui dirige fort bien l'orchestre, une fois le système français adopté, a changé la plupart des *mouvements* de Rossini. Si jamais ce maestro passe à Paris, et qu'il ne prenne pas le parti de donner des conseils à contre-sens (plaisanterie que je lui ai vu exécuter une fois avec une grâce infinie, tout le succès possible, et une duperie parfaite de la part des chanteurs qu'il conseillait à faux), il ne peut pas se dispenser d'avoir une explication avec M. le chef d'orchestre de Louvois. Pauvre Rossini! il sera battu complètement, car il n'est pas savant, lui.

Le mouvement fait tout pour l'expression. *Enfant chéri des dames*, cet air aimable que Devienne vola jadis à Mozart, chanté *adagio*, est à faire fondre en larmes. Parmi les morceaux singulièrement altérés par le chef d'orchestre de Louvois, je remarque le duetto de Ninette et de Pippo dans la prison:

E ben per mia memoria.

Tantôt les *piano* deviennent des *allegro*; mais comme il faut être juste, et qu'il y a compensation à tout, un instant après, un joli *allegro vivace* est changé en *andante* languissant, et cela en dépit de la situation et du cri du libretto, si j'ose parler ainsi.

Guarda, guarda; avisa, avisa!

dans le moment où Pippo, au haut du clocher, retrouve le couvert d'argent dans la cachette de la pie, morceau *allegro* s'il en fut jamais, et ainsi exécuté à Milan sous les yeux de l'auteur, prend à Louvois un mouvement lent tout à fait convenable pour une parodie<sup>41</sup>.

Dans huit ou dix ans, lorsque la révolution de la musique sera achevée, et que nos jolies petites filles de douze ans seront des maîtresses de maison, le public de Louvois, voulant avant tout de *beaux chants*, et non de la symphonie, fera du chef d'orchestre d'alors l'esclave soumis des chanteurs, quant au *mouvement* des morceaux. Quelque médiocre que soit le chanteur, quand il est en scène, tout doit lui obéir et le suivre, non pas assurément par déférence pour sa personne, mais par respect pour l'oreille du spectateur.

---

<sup>41</sup> On dit que le motif de l'air de la cloche est pris dans *Otello*.

## CHAPITRE XXIV

### DE L'ADMIRATION EN FRANCE, OU DU GRAND OPERA

Je suis allé ce soir au *Devin du Village* (5 mars 1823); c'est une imitation assez gauche de la musique qu'on avait en Italie vers l'an 1730. Cette musique fit place, jadis, aux chefs-d'œuvre de Pergolèse et de Logrosino, qui furent remplacés par ceux des Sacchini et des Piccini, qui ont été effacés par ceux des Guglielmi et des Paisiello, qui à leur tour pâlisent devant Rossini et Mozart.

En France, nous n'allons pas si vite; rien de ce qui est généralement reçu ne peut passer *peu à peu*. Il faut *bataille*. Je veux admirer aujourd'hui ce que j'ai admiré hier; autrement, de quoi parlerai-je demain? Un chef-d'œuvre reconnu tel a beau m'ennuyer, il n'en est pas moins *délicieux*; c'est moi qui suis dans mon tort d'être ennuyé. Le valet de chambre de la maison paternelle nous dit dès l'âge de dix ans, en nous mettant des papillotes:

«Monsieur, il faut souffrir pour être beau.»

Tout change en Europe, tout a été bouleversé; le public de l'Opéra seul a la gloire d'être resté immobile. Il fit, dans le temps une fort belle résistance à Rousseau. Les violons voulurent bravement le tuer comme ennemi de *l'honneur national*<sup>42</sup>. Paris tout entier prit parti; on parla de *lettre de cachet*. C'est comme il y a un an à la Porte Saint-Martin; les journaux libéraux persuadèrent aux *calicots* qu'il fallait siffler Shakspeare, parce que c'est un aide de camp du duc de Wellington.

Notre *bon sens littéraire* n'a pas fait un pas depuis 1765; c'est toujours sur l'honneur national que notre vanité s'appuie. Nous sommes si vains, que nous prétendons à l'orgueil.

Voyez les changements qui ont eu lieu dans l'État depuis 1765: Louis XVI appelle la philosophie au conseil, elle y entre sous les traits de l'immortel Turgot; la légèreté puérile du vieux Maurepas succède; vient ensuite l'importance financière et la suffisance bourgeoise de l'honnête Necker; sous Mirabeau, la France veut la monarchie constitutionnelle; sous Danton elle passe à la terreur, et l'étranger n'entre pas. Une cinquantaine de voleurs s'emparent du timon de l'État. Les beaux jours de Frascati paraissent. Pendant ce temps, nos armées se donnaient le plaisir nerveux de gagner des batailles et de faire fuir des Autrichiens.

Nous étions aux concerts de la rue de Cléry, lorsqu'un jeune héros s'empare de la France et fait son bonheur pendant trois ans. Un homme aimable lui présente une lettre sur le revers de son chapeau à plumes; le grand homme perd la tête et s'écrie: *Il n'y a que ces gens-là qui sachent servir!* Cette lettre lui fait plus de plaisir que dix victoires. Il part de là pour ressusciter les oripeaux monarchiques à la Louis XIV. Toute la France court après les baronnies et les cordons. Lassée de l'insolence des comtes de l'Empire, elle reçoit Louis avec transports... Que de changements! L'opinion publique a varié au moins vingt fois depuis 1765. Une seule classe est restée immobile comme pour consoler *l'orgueil national*; c'est le public de l'Opéra. Lui seul peut décliner avec dignité la girouette fatale que nous voyons voltiger sur tant de têtes. On y chantait faux ce soir comme il y a soixante ans.

Ce soir, en revenant du *Devin du Village*, j'ai ouvert machinalement un volume de l'emphatique Rousseau. C'étaient ses écrits sur la musique. J'ai été frappé; tout ce qu'il dit en 1765 est encore brillant de jeunesse et de vérité en 1823. L'orchestre français, qui se croit toujours le premier orchestre du monde, ne peut pas plus exécuter un *crescendo* de Rossini aujourd'hui qu'alors. Fidèle aux oreilles doublées de parchemin de nos braves aïeux, il meurt toujours de peur de commencer trop doucement, et méprise les *nuances* comme des preuves de manque de vigueur. Le *physique* du talent a changé: nul doute que nos violinistes, nos violoncelles, nos contre-basses n'exécutent aujourd'hui des choses

---

<sup>42</sup> *L'honneur national!* grand argument musical du *Miroir* d'aujourd'hui, comme des ennemis de Rousseau en 1765; c'est tout bonnement l'art d'en appeler aux *passions* des gens trop *occupés* pour avoir une opinion.

impossibles en 1765; mais la *partie morale* du talent, si je puis m'exprimer ainsi, est toujours la même. C'est comme un homme sans fortune qui fait un héritage immense d'un parent mort dans les Indes; ses moyens d'action et d'influence ont changé, mais son caractère est resté le même; bien plus, enhardi par son opulence nouvelle, ce caractère n'éclatera que d'une manière plus effrontée. Nos symphonistes ont hérité, eux, du talent de la main. Rossini va passer à Paris pour aller à Londres; vous les verrez lui disputer *le temps* des morceaux qu'il a créés, et prétendre le savoir mieux que lui. Pris individuellement, ce sont des artistes, et peut-être les plus habiles de l'Europe; réunissez-les en corps, c'est toujours l'orchestre de 1765. La science musicale nous inonde de toutes parts, et le sentiment est à sec. Je suis poursuivi par de jeunes prodiges de dix ans et demi qui exécutent des concertos, et les grands violinistes réunis en orchestre ne peuvent pas exécuter l'accompagnement du duetto d'*Armide*.

Le mécanisme se perfectionne<sup>43</sup> et l'art tombe. On dirait que plus ces gens-ci deviennent savants, plus leurs cœurs se racornissent. Ce que Rousseau a écrit sur la politique et sur l'organisation des sociétés a vieilli d'un siècle; mais ce qu'il a écrit sur la musique, art plus difficile pour des Français, est encore brillant de fraîcheur et de vérité. Un *vieux métromane* déclare que Spontini et Nicolo sont les musiciens français par excellence, et il ne voit pas dans la forme même de leurs noms que Spontini est de Jesi, Nicolo de Malte, et qu'ils ne sont venus en France qu'après s'être essayés vingt fois en Italie. L'absurdité lutte de toutes parts avec la prétention; mais la prétention l'emporte.

Serait-ce que le peuple français est, dans le fait, l'un des moins légers de l'univers? Les philosophes, qui lui ont décerné si souvent ce titre de *léger*, ont-ils pénétré plus avant que la forme de son habit ou la coupe de ses cheveux?

Les Allemands, que nous appelons graves pour nous moquer, ont changé trois fois au moins de philosophie et de système dramatique depuis trente ans. Nous, nous sommes toujours pour la *musique française de Spontini* et pour l'*honneur national*; et nous le mettons bravement à défendre le Liégeois Grétry contre le Pesarese Rossini.

En 1765, Louis XV, tout homme d'esprit qu'il était, dit au duc d'Ayen, qui se moquait du *Siège de Calais*, tragédie de Du Belloy: *Je vous croyais meilleur Français*. On sait la réponse du duc. Napoléon lui-même, dans ses Mémoires, emporté par la bonne habitude de mentir, trouve digne de blâme le Français qui, en écrivant l'histoire, avoue des choses peu favorables à la France. (Notes sur l'ouvrage du général Rogniat.) Si son règne eût duré, il eût *détruit tous les monuments* de l'histoire militaire de son temps, de manière à être *maître* absolu de la vérité. Anecdote curieuse de la *bataille de Marengo*, du général Vallongue; le brave militaire qui me l'a contée ne parle pas, par délicatesse. Quant à moi, j'aime tendrement le héros; je méprise le despote donnant audience à son chef de police.

Dans les révolutions de l'État, il n'y a pas eu légèreté chez les Français; il y a eu constance à l'intérêt d'argent<sup>44</sup>; en littérature, il y a constance à l'intérêt de vanité. On est sûr de n'être pas sifflé en répétant une phrase de La Harpe; et l'on passe, même au Marais, pour un homme d'infiniment d'esprit si on peut la répéter avec une légère variante. Ce que j'ai admiré hier, je veux l'admirer aujourd'hui, mon admiration est mon bien; autrement il faudrait changer tous les jours le fond de ma conversation, et je m'exposerais à des objections non prévues, devant lesquelles je pourrais rester court; quel horrible danger!

En France, les classes inférieures admirent bonnement tout ce qu'admire Paris et jadis tout ce qu'admirait la cour. Les sociétés particulières, qui sentent qu'elles ne sont pas à la tête de la mode, se gardent bien d'admettre aucune *véritable discussion* sur ce qu'elles ont accepté comme étant de *bon ton*. Elles reçoivent leurs opinions de Paris, de ce Paris que la province abhorre en silence et avec respect. Remarquez que tout ce qui a un peu d'énergie à Paris, est né en province, et en débarque à dix-sept ans, avec le fanatisme des opinions littéraires à la mode en 1760.

---

<sup>43</sup> Il y a quelque temps que, dans *Tancrède*, l'orchestre de Louvois exécuta sans difficulté, et sur le simple avertissement de son chef, le duetto *Ah! se de'mali miei*, un demi-ton plus haut que la note écrite; il est on ut, on le chante en *re*. En 1765, le bâtonnier de l'Opéra criait: *Messieurs, attention au démanché!*

<sup>44</sup> Le lendemain du 18 brumaire, deux mille gens riches avaient intérêt à le louer.



On voit que dans les Arts, l'extrême vanité exclut la légèreté; *il faut souffrir pour être beau*. Personne n'ose en appeler à sa propre sensation; en province surtout, où ce crime est irrémissible.

Ces pensées malsonnantes et téméraires m'assiégeaient ce soir à l'Opéra, en voyant quelques spectateurs gens de goût, ennuyés mortellement par *le Devin*, n'avoir pas assez de courage moral pour être sincères avec eux-mêmes<sup>45</sup>: tant c'est une terrible chose en France que d'être seul de son opinion.

J'entrai un soir de l'été dernier chez Tortoni. Je trouvai les amateurs de glaces les uns sur les autres. Contrarié de me voir sans petite table, je dis à Tortoni, avec qui j'étais en liaison d'italien: «Vous êtes bien singulier de ne pas louer les maisons voisines de la vôtre; au moins l'on pourrait s'asseoir chez vous. — *Non son cosi mallo!* Ho! je connais les Français, ils n'aiment à se trouver que là où l'on s'étouffe; voyez à ma porte la promenade du boulevard de Gand.»

Non corrigé par cette réponse judicieuse de l'Italien, je disais dernièrement à l'un des directeurs de l'*Opéra-Buffera*: «Votre théâtre se meurt de monotonie; engagez trois chanteurs de plus à trente mille francs, et jouez une fois par semaine au grand Opéra. — Nous n'aurions pas un chat; nos banquettes resteraient désertes, personne ne voudrait de nos loges, ce serait étouffer de nos propres mains la mode qui nous permet de dépenser, pour notre cher Opéra français, tout ce que notre pauvre budget de la maison accorde pour l'*Opéra-Buffera*<sup>46</sup>.»

Je pense qu'il est difficile de trouver deux observations de mœurs plus futiles que les précédentes. On court chez Tortoni, où l'on étouffe, comme l'on va aux *Français*, où l'on bâille; c'est le même principe. Le même homme est mû par le même penchant à deux heures différentes de la journée; quant à sept heures il passe près des Français, il se dit: Allons revoir cette admirable *Iphigénie*. Il prend son billet en répétant à mi-voix:

Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,  
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,  
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé,  
En a fait, sous son nom, verser la Champmêlé.

*Boileau, Épître à Racine.*

Comment, après un suffrage aussi illustre, oser trouver ridicule *une rame inutile* qui fatigue vainement *une mer immobile*? Notre homme n'est jamais allé en bateau à vapeur.

Un Parisien de la vieille roche ne va pas prendre une glace chez Tortoni parce qu'il fait chaud, quel motif vulgaire! mais pour faire une action qui est de bon ton, pour être vu dans un lieu fréquenté par la haute société, pour voir aussi un peu cette haute société, et enfin, mais bien enfin, parce qu'il y a un petit plaisir à prendre une glace quand le thermomètre est à 25 degrés.

Supposez que l'on trouve encore quelques places à huit heures à la salle Louvois; ce n'est donc plus un lieu où la bonne compagnie s'étouffe, ce n'est plus qu'un théâtre commode: je n'y vais pas.

En Espagne et en Italie, chacun méprise le voisin, et a l'orgueil sauvage d'être de sa propre opinion. C'est ce qui fait qu'on n'y sait pas vivre.

Tout ce qui précède donne l'histoire de la réception qu'on a faite en France à Rossini; depuis le jour où un directeur adroit défigura l'*Italiana in Algeri*, jusqu'au jour où, pour *le Barbier de Séville*, on l'opposa habilement à Paisiello, on espérait déguster de Rossini. Le coup était habile et bien calculé d'après les habitudes littéraires de la nation. Les gens de lettres, qui regardent comme une annexe de

---

<sup>45</sup> Ce sont les classes inférieures de la société et les provinciaux nouvellement débarqués, admirateurs nés de tout ce qui *coûte bien cher*, qui garnissent les banquettes du grand Opéra. Ajoutez-y dans les loges quelques Anglais arrivant de leurs terres, et au balcon quelques gens de plaisir qui viennent admirer les danseuses; voilà, avec les six cent mille francs du gouvernement, ce qui soutient l'Opéra. Le premier ministère de bon sens mettra les Italiens rue Le Peletier, vers l'an 1830.

<sup>46</sup> *Nous n'aurions personne si nous agrandissions notre théâtre*; voilà ce que tout le monde répète quand on représente qu'on est au supplice dans les loges, et que les deux maisons voisines appartenant à l'administration, l'on pourrait changer les corridors actuels en loges à l'italienne, et faire d'autres corridors latéraux.

leur titre le privilège de juger des tableaux et de la musique, ne manquèrent pas, fidèles au métier, de faire des articles furibonds en faveur du compositeur d'il y a trente ans, contre le compositeur d'aujourd'hui. Il leur semblait encore parler de Racine et de Boileau, opposés à Schiller et à Byron. Ils ne tarirent pas sur l'audacieuse témérité d'un jeune homme qui osait remettre en question la gloire d'un ancien<sup>47</sup>. Heureusement pour Rossini les temps de Geoffroy étaient passés; aucun journal n'avait la vogue, et les pauvres littérateurs estimables, privés de l'avantage de parler tout seuls, furent tout étonnés de voir que le public se moquait d'eux.

*Le Barbier de Séville* a fait connaître Rossini à Paris, *neuf petites années* après que ce compositeur faisait les délices de l'Italie et d'une grande partie de l'Allemagne. *Le Tancredi* avait paru à Vienne immédiatement après le congrès. Trois ans plus tard, *la Gazza ladra* avait un succès fou à Berlin, et l'on y imprimait des volumes pour ou contre l'ouverture de cet opéra.

La moitié du mérite de Rossini apparut aux Parisiens, au grand désespoir de certaines personnes, à l'époque où madame Fodor prit le rôle de madame de Begnis dans *le Barbier*; la seconde moitié, quand madame Pasta a chanté dans *Otello* et *Tancredi*.

---

<sup>47</sup> Voir la *Renommée* des premiers jours de septembre 1819, autant que je puis m'en souvenir, et les autres journaux.

## CHAPITRE XXV

### LES DEUX AMATEURS

On m'a présenté, il y a quelque temps, à un vieux commis expéditionnaire du bureau de la guerre, doué d'une justesse d'oreille tellement parfaite, que si, passant devant un atelier de tailleurs de pierre, établi dans le voisinage de quelque bâtisse considérable, on lui demande l'indication exacte des sons rendus par deux pierres frappées par le marteau de deux ouvriers voisins, il indique à l'instant ces sons avec une justesse qui n'est jamais en défaut, et leur assigne, sans la moindre hésitation, le nom musical qu'ils doivent porter. Si cet homme vient à entendre un orgue de Barbarie qui joue faux, selon la coutume, il énonce à mesure les notes que fait entendre l'instrument fatal. Il apprécie avec le même bonheur les cris d'une poulie mal arrangée au haut d'une grue qui élève péniblement un poids considérable, ou les gémissements de la roue mal graissée d'un tombereau de campagne. Il est inutile d'ajouter que mon nouvel ami indique à l'instant la plus petite faute commise dans un orchestre considérable; il nomme la fausse note exécutée et l'instrument coupable. La personne qui me présentait m'engagea à chanter un air; soit effet du hasard, soit fait exprès, cet air présenta plusieurs sons douteux, qu'un musicien qui se trouvait présent reconnu avec étonnement dans l'air noté que le vieil expéditionnaire présenta deux minutes après au chanteur malheureux. Cet homme singulier écrit un air qu'on vient de chanter, comme un enfant écrit une fable de La Fontaine, si quelque ami de la famille vient à la lui demander pour éprouver son savoir. Si l'air que vous chantez est long, l'expéditionnaire, qui craint d'oublier, prie que l'on s'arrête jusqu'à ce qu'il ait eu le temps d'écrire ce qu'il a déjà entendu. Je supprime d'autres épreuves, desquelles mon ami sort également à son avantage. Tous les sons de la nature ne sont pour lui qu'un langage fort clair (quant au son), qu'il écrit sans difficulté, mais aussi sans y rien comprendre. Il est, je crois, difficile de rencontrer une oreille meilleure appréciatrice des sons, et en même temps plus insensible au charme qu'ils peuvent avoir.

Ce pauvre expéditionnaire, qui, comme le M. Bellemain de *l'Intérieur d'un Bureau*, a une bonne physionomie tranquille et heureuse, et compte trente ou quarante ans d'assiduité, est le plus sec et le moins sensible des hommes. Les sons ne sont pour lui que du bruit; la musique est un langage qu'il entend fort bien, mais qui n'a aucun sens. Il préfère, je crois, à toutes les symphonies, le bruit des pierres de taille frappées par le marteau des maçons. On a fait l'expérience de lui envoyer, le même jour, des billets pour Louvois et pour l'Odéon, pour le grand Opéra et pour la Porte Saint-Martin; toujours il a préféré le théâtre où l'on ne chantait pas. Il me semble que la musique ne lui fait aucun plaisir, autre que celui de donner exercice à son talent pour l'appréciation des sons; cet art ne dit absolument rien à son âme; et d'ailleurs il n'a point d'âme. Dès qu'on entreprend une conversation un peu élevée avec lui, et que l'on cite quelque trait un peu au-dessus du niveau le plus ordinaire, il répète avec simplicité et plusieurs fois de suite: *romanesque! romanesque!* C'est l'homme *prosaïque* par excellence.

Par opposition, tout le monde a connu à la cour du prince Eugène, vice-roi d'Italie, M. le comte C\*\*\*, jeune Vénitien de la plus héroïque bravoure, et qui, à force de belles actions, était devenu officier d'ordonnance du prince. Non-seulement cet aimable jeune homme était hors d'état d'apprécier les sons, mais il ne pouvait dire quatre notes de suite sans chanter faux d'une manière épouvantable. Ce qui frappait d'étonnement, c'est que, chantant aussi faux, il aimait la musique avec une passion remarquable même en Italie. Au milieu de tous les genres de succès, on voyait que la musique faisait une partie nécessaire et considérable de son bonheur. On m'assure que M. le comte de Gallenberg, qui, pendant que Rossini triomphait à San-Carlo par la musique de ses opéras, y composait la musique des ballets joués entre les deux actes des opéras de Rossini, et avait des succès presque comparables à ceux du jeune maestro, a la plus grande peine du monde à distinguer un son faux d'un son juste.

Ces cas extrêmes sont rares, mais ils forment avec les nuances intermédiaires toutes les classes d'amateurs. Les uns, et ce sont les pédants de la musique, pédants aussi furieux qu'un savant en *us* avec son âme dévouée à la vanité, à l'argent et au travail, les uns ont une aptitude étonnante pour percevoir les sons et leurs modes différents; mais ces sons ne représentent pour eux aucun mouvement de l'âme, ne leur rappellent aucune passion ou nuance de passion. Ces gens sont, en musique, les connaisseurs les plus savants et les plus imperturbables; n'étant jamais trahis par aucun moment d'entraînement, ce qu'ils ont une fois appris, ils n'en sont jamais distraits, et surtout ils n'ont jamais à rougir de certaines exagérations qui, hasardées devant des gens qui ne sont pas faits pour les entendre, font ensuite tant de honte aux amateurs véritables.

Ceux-ci, auprès des autres, ont l'air d'ignorants, et ils ont parfois des moments bien ridicules; c'est lorsqu'ils font des efforts étonnants de pédantisme et de mensonge pour avoir l'air de se connaître un peu en *notes* et en classification des sons. En France, ils n'ouvrent guère la bouche pour parler de l'art divin auquel ils doivent les plaisirs les plus vifs, sans prêter le flanc à la plaisanterie par quelque balourdise savante; c'est d'ordinaire quelque idée qu'ils ont prise dans *Reicha*, et qu'ils n'ont retenue qu'à moitié. A Louvois, je reconnais ces deux classes d'amateurs d'un côté de la salle à l'autre, il y a toujours, par exemple, quelque désordre dans la toilette du vrai dilettante, tandis que celle de l'amateur pédant est un chef-d'œuvre d'esprit d'ordre et de soins, même un jour de première représentation, où c'est une affaire que d'avoir une place passable. Le pauvre amateur sensible a ordinairement l'imprudence d'entreprendre de parler dans ses moments d'émotion, et c'est alors qu'il s'expose aux plaisanteries triomphantes des gens froids; sa colère redouble leur bonheur; les noms, les dates, tout lui manque, tandis que le pédant sec brille à ses côtés et à ses dépens, eh récitant, avec moins de disgrâce que de coutume, l'historique de la science, tous les détails du chant des actrices qui ont paru depuis vingt ans au théâtre italien, toutes les dates des débuts ou des mises en scène, etc., etc. Le pauvre amateur sensible s'expose au ridicule, parce qu'il y a encore en lui un peu du caractère français. Pourquoi parler? pourquoi se mettre en communication avec cet éteignoir de tout enthousiasme et de toute sensibilité? *Les autres*. Voyez l'amateur de *San-Carlo* et de *la Scala*; tout entier à l'émotion qu'il éprouve, ne songeant pas à *juger* et encore moins à faire une jolie phrase sur ce qu'il entend, il ne s'inquiète nullement de son voisin, et ne songe guère à faire effet sur lui; il ne sait pas même s'il a un voisin. Plongé dans une extase contemplative, il n'a que de la colère et de l'impatience à donner aux *autres* qui viendraient l'empêcher de jouir de son âme. Parfois il laisse échapper une exclamation, et puis retombe dans son morne et profond silence. S'il marque la mesure, s'il fait un mouvement, c'est que dans de certains passages le mouvement augmente le plaisir. Sa bouche est à demi ouverte, tous les traits de sa figure portent l'empreinte de la fatigue, ou, pour mieux dire, de l'absence d'animation; il n'y a d'âme que dans ses yeux, et encore si on l'a averti de cette vérité, dans sa haine pour *les autres*, il se cache les yeux, de la main.

Beaucoup de chanteurs célèbres appartiennent à la classe d'amateurs dont j'ai présenté le prototype dans le commis appréciateur juré des sons rendus par les pierres de taille. Ce sont des gens communs chez qui le hasard a mis de l'oreille, une voix superbe et une forte poitrine.

Si, avec le temps, ils acquièrent quelque esprit, ils jouent le sentiment, l'enthousiasme; ils parlent souvent de *génie*, et placent sur leur bureau d'acajou un buste de Mozart. A Paris, ils n'ont pas même besoin d'esprit pour arriver à cet extérieur; leurs phrases leur sont données par le journal, et le buste est l'affaire du marchand de meubles.

Tel amateur, au contraire, ne connaît rien aux notes; et cependant la plupart de leurs combinaisons, même les plus simples, représentent à ses yeux, *avec force et clarté*, une nuance de sentiment. Rien n'égale, *pour lui*

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.