

pendant le printemps de 1817 et à Paris le 18 septembre 1821, fit voir avec quelle facilité Rossini abordait tous les genres pour n'en laisser aucun inexploré. *Cendrillon* sortait déjà de la voie où nous sommes accoutumés à le rencontrer ; la *Pie Voleuse* s'en écarte encore davantage. C'est une noire et plate histoire arrangée par l'avocat Gherardini d'après un mélodrame de MM. Daubigny et Laigniez. Cependant, telle était la finesse de l'orchestration, quoique pour la première fois le tambour figurât parmi les instruments, au grand scandale de certains conservateurs artistiques, telle la puissance du *crescendo*, que la partition fut portée aux nues par ce public difficile de Milan qui avait mal accueilli l'*Aureliano* et le *Turco*. A côté de l'ouverture, ravissante de verve et de grâce, je citerai pour le chant la cavatine : *Di piacer mi balza il cor*, que M^{me} Malibran faisait admirablement valoir, le trio du premier acte, l'air du podestat : *Sì, sì, Ninetta*, chanté par Lablache.

Armida jouée à Naples sur la nouvelle scène de *San Carlo* offre cette particularité que c'est le seul des opéras italiens de Rossini où l'on trouve des airs de danse ; comme ceux d'*Otello* et de *Mosè*, il est divisé en trois actes. Donnée dans l'automne de 1817, cet ouvrage obtint un grand succès. Le célèbre duo : *Amor possente nume*, l'air : *Non soffrirò l'offesa*, le trio : *In quale aspetto imbelles*, et le délicieux chœur de femmes : *Che tutto è calma*, sont les principaux morceaux de la partition.

Au carnaval de l'année suivante (1818), Rossini composa à Rome pour le théâtre Della Torre Argentina l'*Adelaida di Borgogna* sur un livret de Ferretti. Le public fit un bon accueil à cette œuvre pour laquelle le maestro reçut trois cents scudi, soit mille cinq cent soixante francs.

L'oratorio de *Mosè in Egitto* suivit l'*Adelaida*. En dépit de son étonnante facilité, l'illustre maître, n'ayant que peu de temps à sa disposition entre la représentation de son dernier opéra et l'ouverture du carême, dut se faire aider, ce qui ne lui était jamais arrivé encore. Le collaborateur choisi fut Carafa, qui ne cessa jamais durant cinquante ans d'être l'ami intime de l'homme dont les succès avaient empêché plus d'une fois les siens. Cette vieille affection de deux rivaux, dont l'un pardonne ses défaites et dont l'autre ne tire pas vanité de ses victoires, est un sentiment trop honorable pour que je me refuse le plaisir de le constater. *Mosè* fut fort admiré au théâtre San-Carlo, où il était interprété avec éclat par M^{lle} Colbran ; mais les Napolitains ne purent s'empêcher de rire à la vue de la grotesque mer Rouge, dont les vagues étaient poussées par de petits lazzaroni. La musique sauva heureusement ce que la mise en scène avait de ridicule.

L'une des compositions les moins connues de Rossini, c'est *Adina o il Califfo di Bagdad*, opéra semi-séria en un acte, écrit à la sollicitation d'un seigneur portugais, et joué en 1818 au théâtre San-Carlo de Lisbonne. La fin de l'année 1818 et le commencement de 1819 furent remplis par des

ouvrages d'un ordre inférieur. La première raison de l'oubli relatif où sont tombés *Ricciardo e Zoraïde* (automne 1818, à Naples), *Ermione* (carême 1819) et *Eduardo e Cristina* (Venise, printemps 1819), c'est l'immense et persistante vogue qui s'est attachée aux chefs-d'œuvre du maître. Peut-être ces ouvrages eussent-ils suffi à illustrer un compositeur ordinaire ; ils ne pouvaient rien ajouter à la gloire de Rossini. Pour ne rien omettre, je citerai aussi la cantate intitulée *Parthénope* qui fut chantée le 20 février 1819, au San Carlo, à l'occasion du rétablissement de la santé royale.

Mais cette année 1819 ne devait pas s'écouler sans que l'auteur du *Barbier* et de l'*Otello* donnât un pendant à ces admirables productions ; ce pendant fut la *Donna del Lago* (la Dame du Lac), opéra joué à San-Carlo de Naples, le 14 octobre 1819, et aux Italiens de Paris, le 7 septembre 1824. La couleur mélodique en est si distinguée qu'elle n'a pu être comprise à la première audition, pas plus en Italie que chez nous. Il a fallu trente ans à nos amateurs pour arriver à reconnaître les mérites de cette musique pittoresque, empreinte, comme le voulait le sujet, d'un caractère romantique et montagnard. La scène des *Bardes* a été vivement applaudie plus tard, quand on l'a retrouvée dans *Robert Bruce*, opéra donné le 30 décembre 1846, et qui n'est qu'un pastiche composé de divers morceaux empruntés à plusieurs partitions de Rossini. La *Donna del Lago*, pour sa part, en a fourni beaucoup. La cavatine : *O matutini albori*, est une des plus charmantes inspirations du maître. Je citerai encore l'air : *Oh! quante lagrime*, le magnifique finale du premier acte, avec le chœur des bardes : *Gia un raggio forier* ; au second acte, le terzetto si dramatique d'accent ; l'air avec chœur : *Oh! si pera!* et l'andante d'Elena : *Tanti affetti*.

L'ingrat public napolitain ne s'aperçut pas qu'on lui faisait cadeau d'un chef-d'œuvre. Il siffla de toutes ses forces, et Rossini alla écrire un autre opéra à Milan. Ce fut *Bianca e Faliero* dont le livret est de Romani. L'ouvrage joué à la Scala pour le carnaval de 1820 renfermait plus d'une reminiscence des productions précédentes du maître, et quoique ce ne soit pas un crime que de se piller soi-même, les Milanais se montrèrent peu satisfaits. Cependant ils accordèrent des applaudissements mérités au grand duo des deux femmes et au quatuor qui, depuis, ont été intercalés dans le second acte de la *Donna del Lago*.

Une anecdote curieuse rappelée par M. Azevedo dans son intéressante et spirituelle biographie de Rossini, se rattache à la composition de *Mao-metto secondo*, opéra joué au San-Carlo de Naples, pendant le carnaval de 1820. Le duc de Ventignano, auteur du livret, passait pour un *jettatore* de la pire espèce, et malgré tout son esprit, Rossini partageait à cet égard le préjugé de ses compatriotes. La crainte de la mauvaise *influenza* lui fit quelque temps redouter d'écrire une partition sur le poème qu'on lui avait soumis ; mais il était lié par son engagement avec Barbaja, il s'exécuta donc. Toutefois, ce ne fut point sans prendre la précaution de faire, pen-

dant tout son travail, sur le bord de sa table, les cornes bienfaisantes qui ont la vertu de conjurer les sorts. Le génie du compositeur, bien plus, sans doute, que sa superstitieuse prudence, valut un succès au *Maometto*, lequel ouvrage a passé presque tout entier dans la partition du *Siège de Corinthe*, où nous le retrouverons.

Sur ces entrefaites eut lieu, à Naples, la révolution de Juillet 1820. Dans cette ville, d'ordinaire exclusivement occupée de plaisirs et de spectacles, un des chefs du libéralisme, le général Pepe, s'appliquait à organiser la résistance aux troupes royales en essayant d'armer les citoyens. Rossini qui ne s'était jamais occupé de politique et dont l'inaltérable bon sens répugnait à la plupart des tendances de ce temps-ci, n'eut dès lors plus qu'un souci, celui d'échapper à la garde nationale. Il finit par faire des concessions et par endosser l'uniforme; mais ses chefs, ne découvrant pas en lui les qualités de l'emploi, le renvoyèrent bientôt à son piano. Les événements n'étant pas favorables alors au théâtre, le maître ne composa plus rien jusqu'à la fin de l'année 1820 où il fut appelé à Rome par le banquier Torlonia, propriétaire de l'Apollo, pour écrire *Matilda di Shabran*. Cet ouvrage fut joué pendant le carnaval de 1821, et on l'entendit avec plaisir malgré les sottises et les invraisemblances de ce noir mélodrame. Aux trois premières représentations, ce fut Paganini en personne qui dirigea l'orchestre. Les morceaux les plus remarquables de la partition sont le beau quatuor : *Alma rea*, et un délicieux duo pour soprano et contralto, que M^{mes} Bosio et Borghi-Mamo ont chanté aux Italiens de Paris avec une grâce et un fini merveilleux.

Zelmira est le dernier ouvrage que Rossini ait fait jouer à Naples, encore était-il destiné à Vienne. Cet opéra fut représenté au théâtre San Carlo vers le milieu de décembre 1821. Le livret, écrit par Tottola, est une imitation de la tragédie de Du Belloy, intitulée *Zelmire*. On y remarque des effets d'instrumentation et une richesse harmonique qui n'appartiennent pas à l'ancienne manière italienne. C'est par là que le successeur des Cimarosa et des Paisiello a su se distinguer de ses glorieux devanciers et conquérir à l'art national de nouvelles provinces. Les morceaux les plus saillants de la partition sont : la cavatine de Polidoro, *Ah! già trascorse il di*, le trio : *Soave conforto*, le duo : *Ah ché quei tronchi accenti*, le quintetto : *La sorpresa, lo stupore*, et le duetto, *Perchè mi guardi*.

Barbaja avait obtenu l'entreprise de l'opéra Italien de Vienne. Du San Carlo, *Zelmira* passa bientôt au théâtre de la Porte de Carinthie où elle reçut l'accueil le plus enthousiaste. Ce fut à cette occasion que Rossini eut une entrevue avec Beethoven. Mais la misanthropie du grand symphoniste, accrue par la surdité et la maladie, rendait peu agréables les relations avec lui. Le gai et spirituel maestro n'eut pas plus que les autres à se louer de l'aménité de celui dont il admirait le génie.

Avant son départ pour Vienne, le compositeur avait fait exécuter à son

bénéfice, à Naples, une cantate intitulée la *Riconoscenza* (27 décembre 1821). A son retour en Italie, il trouva les ministres de l'Europe réunis en congrès dans la ville de Vérone. Le musicien qui n'avait éprouvé que de fort médiocres sympathies pour la révolution napolitaine, pouvait, sans rien renier de son passé, accorder sa lyre en l'honneur de M. de Metternich et des autres membres du congrès. Telle fut l'origine de la cantate : *Il vero omaggio*, chantée en 1822 au théâtre des *Filarmonici*.

Résolu d'abandonner l'Italie où ses innovations musicales n'étaient pas comprises, comme l'avait prouvé la chute de la *Donna del Lago*, Rossini voulut du moins, en signe d'adieu, laisser à sa patrie une œuvre importante. Quarante jours lui avaient été donnés par le directeur de la Fenice pour écrire un opéra. Il ne mit pas quarante jours à composer la *Semiramide*, l'un des ouvrages dans lesquels il a dépensé le plus d'idées neuves et variées. Cependant la *Semiramide* tomba à Venise (3 février 1823); car pour une production de cet ordre, un accueil froid équivaut à une chute.

Il est vrai qu'elle se releva brillamment à Paris où elle trouva de dignes interprètes dans M^{mes} Sontag et Pisoni. Après un long succès aux Italiens, on a entendu cette partition à l'Opéra le 4 juillet 1860. La traduction était de Méry, les récitatifs avaient été adaptés à la scène française par Carafa, qui composa aussi la musique du ballet.

Les décors empruntés au musée assyrien étaient remarquables par la couleur locale. Dans le personnel du chant, on a surtout distingué les deux sœurs Carlotta et Barbara Marchisio. L'ouverture de cet opéra est une des plus belles que l'imagination musicale puisse produire dans cette forme. *Semiramide* marque en quelque sorte la transition de Rossini de l'École italienne à l'École française. Les cantilènes et les vocalises n'y manquent pas; mais on y trouve déjà des accents caractérisés, et un certain coloris approprié aux temps et aux lieux. Je me contenterai de citer le trio : *Là dal Gange*, et le quatuor du premier acte; la cavatine : *Bel raggio lusinghier*, et le duo : *Serbami ognor si fido*, du second; enfin le trio sublime du dernier acte : *l'Usato ardir*, et toute la scène du tombeau de Ninus.

Ici s'arrête la carrière italienne du maestro. Ayant obtenu un engagement pour écrire un opéra, *la Figlia dell' aria*, destiné au théâtre du Roi, à Londres, il partit avec sa femme pour l'Angleterre. Son premier séjour à Paris date de cette époque. Il y arriva le 9 novembre 1823 et y reçut durant quelques semaines les témoignages de sympathie et d'admiration que la moderne Athènes prodigue aux privilégiés de l'art. Les Anglais ne se montrèrent pas moins heureux de posséder l'illustre maître et le roi George IV lui-même lui fit la plus gracieuse réception. Il n'en fallait pas plus pour mettre Rossini à la mode dans un pays où les sujets prennent volontiers exemple sur le souverain. Le maître fut partout accueilli, fêté, choyé. A la vérité, son contrat avec le directeur du théâtre du Roi resta lettre morte, à cause du mauvais état dans lequel se trouvaient les affaires de ce théâ-

tre ; mais le compositeur n'eut pas lieu de regretter les profits que la représentation de la *Figlia dell' aria* lui aurait rapportés. Cette perte fut largement compensée par l'argent qu'il gagna, soit en donnant des concerts à son bénéfice, soit en dirigeant l'exécution de plusieurs soirées musicales, et surtout comme professeur de chant.

Ainsi que la plupart des compositeurs italiens, Rossini pratiquait personnellement l'art du chant. Pianiste excellent, accompagnateur incomparable, doué d'une jolie voix de baryton, il trouva dans les salons de l'aristocratie Anglaise un accueil enthousiaste, et ce fut là qu'il réalisa les bénéfices les plus considérables.

Au bout d'un séjour de cinq mois en Angleterre, Rossini avait tiré 175,000 francs du dilettantisme britannique. Il revint à Paris, et fut investi des fonctions de directeur du théâtre Italien. C'est à ce moment que l'on commença à connaître réellement les productions de son génie dans notre pays, où elles n'avaient d'abord été données au public que tronquées et défigurées de la plus étrange manière. Une lutte ardente éclata autour de l'*Italiana in Algeri*, de l'*Inganno felice*, du *Barbiere*, etc. Les pédants, les musiciens d'humeur jalouse trouvaient dans ces ouvrages une foule de fautes, et s'élevaient avec force contre le compositeur, qualifiant de négligences des innovations, des hardiesses produites par une science supérieure. Le plus autorisé était Henri Montan Berton, membre de l'Institut, et artiste de talent, l'auteur heureux de *Montano et Stéphanie*. Dans cette circonstance, la gloire qu'il avait très-légitimement acquise ne lui fut d'aucun secours pour prouver ce qu'il était impossible de soutenir, et il ne retira d'autre fruit de sa campagne contre le rossinisme, qui était destiné à triompher, que le sourire avec lequel était accueilli dans les salons ce surnom qu'il donnait à Rossini : *il signor Vacarmini*.

Le premier ouvrage que l'auteur d'*Otello* composa à Paris fut *Il Viaggio a Reims, ossia l'Albergo del giglio d'oro* (le Voyage à Reims ou l'auberge du Lis d'or), opéra en un acte écrit à l'occasion du sacre de Charles X et représenté au théâtre Italien le 19 juin 1825. *Il Viaggio a Reims* réussit complètement. La pièce n'offrant qu'un intérêt du moment, cette circonstance aurait pu nuire au mérite durable de la partition, si l'auteur n'en eût plus tard fait passer les principaux morceaux dans le *Comte Ory*.

C'est vers cette époque que Rossini composa les *Soirées musicales*, recueil de morceaux de chant où la grâce de la mélodie s'allie à une harmonie neuve et distinguée. Ce sont autant de perles de la plus belle eau. Il suffit de citer le duettino : *Mira la bianca luna*.

On sait à quoi s'en tenir sur la prétendue paresse de Rossini ; mais ce qui se concilie très-bien avec le goût du travail intellectuel, c'est l'horreur du trac des affaires, et une certaine indolence mal à l'aise au milieu des soucis d'une administration. Le surintendant des beaux-arts ne fut pas longtemps à reconnaître que le théâtre Italien périssait entre les

mains inexpérimentées de l'homme de génie auquel on l'avait confié. Mais comme le gouvernement de la Restauration voulait, et avec raison, attacher Rossini à la France, en lui retirant la direction du théâtre Italien on le nomma intendant général de la musique du roi et inspecteur général du chant en France. Ces fonctions n'étaient que des sinécures et rapportaient vingt mille francs par an ; mais ce n'était pas payer trop cher l'honneur de fixer sur notre sol un maître déjà illustre par vingt chefs-d'œuvre.

Pour répondre à tant de générosité, Rossini était tenu d'écrire des partitions, obligation facile à remplir pour lui. Le 9 octobre 1826, il donna à l'Académie royale de musique le *Siège de Corinthe*, opéra en trois actes où il fit entrer son *Maometto* en y ajoutant d'autres morceaux tels que le bel air chanté par M^{me} Damoreau et la magnifique scène de la bénédiction des drapeaux. Le succès du *Siège de Corinthe* fut aussi éclatant que mérité. Tout le monde connaît l'air de basse : *Qu'à ma voix la victoire s'arrête*, et la prière : *L'heure fatale approche*.

Le second ouvrage que Rossini fit représenter à l'Opéra fut encore tiré de son répertoire italien. On se souvient de l'oratorio de *Mosè in Egitto*, entendu au théâtre San Carlo de Naples pendant le carême de 1818. L'auteur en fortifia l'expression dramatique déjà puissante, y ajouta plusieurs morceaux et le donna à l'Académie royale de musique sous le titre de *Moïse*, le 26 février 1827. L'introduction, dans laquelle Moïse reçoit les tables de la loi, renferme des chœurs de la plus grande beauté, entre autres un quatuor avec chœurs sans accompagnement. Deux chœurs ont été pris dans l'opéra d'*Armida : Germano a terichiede*, et : *Che tutto è calma*. Le duo d'Aménophis et d'Anaï : *Si je perds l'objet que j'aime*, produit plus d'effet à l'Opéra français qu'aux Italiens. Il est suivi d'un autre duo ravissant pour deux soprani : *Dieu dans ce jour prospère* ; mais le second acte offre des beautés plus émouvantes. Après la scène des ténèbres vient le fameux duo : *Parlar, spiegar*, qui dans la pièce française commence par ces mots : *Moment fatal, que faire ?* C'était le triomphe de Nourrit et de Dabadie. Le finale du troisième acte a été ajouté à la partition primitive, sauf le pathétique quatuor : *Mi manca la voce*. L'air du quatrième acte : *Quelle horrible destinée !* paraît avoir été écrit expressément pour M^{lle} Cinti. L'accompagnement lui donne un mouvement très-dramatique et passionné. Enfin le morceau qui domine tout l'ouvrage à cause du succès qu'il n'a cessé d'obtenir est la prière : *Dal tuo stellato soglio (Des cieux où tu résides)*.

Le *Comte Ory*, opéra en deux actes, joué à l'Académie royale de musique le 28 avril 1828, est une des meilleures productions de Rossini. Nulle part peut-être il n'a fait preuve de plus d'esprit, ni obtenu des effets plus variés que dans l'instrumentation de cet ouvrage dont la musique reproduit en grande partie la partition du *Viaggio a Reims*. Les morceaux composés expressément pour l'Opéra français sont : l'air du gouverneur : *Veiller sans cesse* ; le chœur des chevaliers : *Ah ! la bonne folie* ; le chœur

des buveurs : *Qu'il avait de bon vin, le seigneur châtelain*, et la suave prière qui le suit; enfin le trio : *A la faveur de cette nuit obscure*.

L'année suivante, le maître mit le sceau à sa réputation en écrivant un ouvrage qui, au milieu de tant de chefs-d'œuvre, demeurera son plus beau titre de gloire. Mes lecteurs ont déjà nommé *Guillaume Tell*, opéra en quatre actes, paroles de Hippolyte Bis et Jouy, représenté à l'Académie royale de musique le 3 août 1829.

Le drame de Schiller a été pour le musicien la source d'inspirations tour à tour champêtres, guerrières, gracieuses, pathétiques, douloureuses, sombres, éclatantes. C'est une fusion merveilleuse des qualités propres à l'art allemand et à l'art français : ici la grâce de la cavatine et du duo italiens; là, l'harmonie savante et profonde des chœurs allemands; partout, la clarté et l'énergique précision du génie français.

Le caractère général du drame est parfaitement exprimé dans l'ouverture, divisée en quatre parties. D'abord un *cantabile* de violoncelle, plein d'une majesté suave, fait respirer le calme des solitudes alpestres; puis un *Ranz des vaches* se fait entendre, au milieu de détails délicieux de cor anglais et de petite flûte. En troisième lieu, l'ouragan s'avance, de larges gouttes d'eau tombent sur les feuilles, l'orage se déclare, tous les éléments sont déchaînés. Cette tempête est aussi une image des passions qui grondent dans ce pays. Enfin le clairon sonne, la lutte s'engage et les chants de victoire retentissent.

Qu'on me permette de dire quelques mots sur le livret de Guillaume Tell. L'a-t-on assez critiqué, s'en est-on assez moqué? Sans doute on peut relever çà et là quelques naïvetés telles que dans le duo, *cet écueil qui s'élève entre nous de toute sa puissance*; quelques vers emphatiques, etc. Cependant, malgré le dédain peu réfléchi des aristarques, je suis d'avis que le livret de *Guillaume Tell* est non-seulement le mieux fait, le mieux coupé pour la scène, l'un des plus intéressants qui soient au théâtre, mais encore qu'il est un de ceux qui renferment le plus de ces beaux vers lyriques qui se gravent fortement dans la mémoire avec la phrase musicale. Un spectateur retient à la première audition une foule de passages dont l'accent l'a frappé. Tantôt c'est cette phrase de Guillaume :

Contre les feux du jour, que mon toit solitaire
Vous offre un abri tutélaire.
C'est là que dans la paix ont vécu mes aïeux;
Que je fuis les tyrans, que je cache à leurs yeux
Le bonheur d'être époux, le bonheur d'être père.

tantôt cette phrase suave d'Arnold :

O Mathilde, idole de mon âme!

Et cette autre :

O ciel, tu sais si Mathilde m'est chère!

Il est évident qu'ici la force du rythme et cet effet de quinte augmentée à la seconde mesure contribuent à rendre l'impression plus vive. Plus loin le récitatif de Guillaume termine bien la troisième scène :

Je ne vois plus Arnold...
Je cours l'interroger, toi, ranime les jeux.

HEDWIGE.

Tu me glaces de crainte et tu parles de fête.

GUILLAUME.

Qu'elle cache aux tyrans le bruit de la tempête;
Étouffez-la sous vos accents joyeux;
Elle ne doit gronder pour eux,
Qu'en tombant sur leur tête.

Il fallait que le poète sût assouplir son vers à la coupe si neuve des mélodies du maître. Sans les vers de mirliton, si l'on veut :

Hyménée,
Ta journée
Fortunée
Luit pour nous,

nous n'aurions pas eu ce chœur si parfumé de grâces chastes et charmantes.

Le librettiste a été moins heureux pour le chœur : *Enfants de la nature*. Il fallait au musicien un accent sur le second temps de la mesure et partout il porte à faux sur le texte.

La scène de Leuthold est belle :

JEMMY.

Pâle et tremblant, se soutenant à peine,
Ma mère, un pâtre accourt vers nous.

LE PÊCHEUR.

C'est le brave Leuthold! quel malheur nous l'amène?

LEUTHOLD.

Sauvez-moi!

HEDWIGE.

Que crains-tu?

LEUTHOLD.

Leur courroux.

HEDWIGE.

Leuthold, quel pouvoir te menace?

LEUTHOLD.

Le seul qui n'ait jamais fait grâce,
Le plus cruel, le plus affreux de tous.
O mes amis, sauvez-moi de ses coups!

MELCHTAL.

Qu'as-tu fait?

LEUTHOLD.

Mon devoir. De toute ma famille
Le ciel ne me laissa qu'un enfant, qu'une fille;
Du gouverneur un indigne soutien,
Un soldat l'enlevait, elle, mon dernier bien.
Hedwige, je suis père et j'ai su la défendre;
Ma hache sur son front ne s'est pas fait attendre;
Voyez-vous ce sang, c'est le sien.