

Toute cette scène est bien terminée par l'exclamation de Guillaume :

Ah! ne crains rien, Hedwige,
Les périls sont bien grands, mais le pilote est là.

Le finale du premier acte dans lequel les soldats oppresseurs forment un contraste vigoureux avec la population suisse suppliante et terrifiée est une conception magnifique dont la première partie surtout est d'une incomparable beauté.

Le deuxième acte nous transporte dans les solitudes alpestres. La cloche du soir sert d'accompagnement à un chœur dans lequel l'emploi des quintes consécutives qui faisaient tant rire Berton, produit l'effet le plus doux, le plus original et le plus heureux. Du sein de la nuit, à la clarté de la lune, s'élève une voix pure, celle de Mathilde, dans un récitatif et une romance où toutes les nuances les plus exquises d'un premier amour chaste et pur qui ose à peine s'avouer sont rendues avec une délicatesse racinienne. C'est la grâce émue jusque dans les détails de l'orchestration. On remarque dans les morceaux qui suivent un crescendo d'effet qui laisse à peine au spectateur le temps de respirer. C'est le duo d'amour de Mathilde et d'Arnold :

Oui, vous l'arrachez à mon âme,
Ce secret qu'ont trahi mes yeux,

accompagné en triolets et suivi d'un andante :

Doux aveu, ce tendre langage,

dans lequel brille toute la grâce du chant italien. Ses broderies légères n'atténuent en rien la force de l'expression. L'amour dans la partition de *Guillaume Tell* n'a rien de morbide ni de voluptueux, c'est une passion généreuse et qui ne cesse de s'estimer. Aussi l'accent héroïque se fait entendre avec éclat dans l'allegro du duo. Aussitôt après les dernières mesures de cette strette brillante, le trio commence ; ce célèbre trio qui à lui seul vaut un poème :

GUILLAUME.
Quand l'Helvétie est un champ de supplices
Où l'on moissonne ses enfants,
Que de Gessler tes armes soient complices?
Combats et meurs pour nos tyrans!

WALTER.
Pour nous Gessler, préludant aux batailles,
D'un vieillard a tranché les jours;
Cette victime attend des funérailles,
Elle a des droits à tes secours.

ARNOLD.
Ah! quel affreux mystère!
Un vieillard, dites-vous?

WALTER.
Que la Suisse révère.

ARNOLD.
Son nom?

WALTER.
Je dois le taire.

GUILLAUME.
Parler, c'est le frapper au cœur.

ARNOLD.
Mon père?

WALTER.
Oui, ton père! Melchtal, l'honneur de nos hameaux
Ton père assassiné par la main des bourreaux.

ARNOLD.
Qu'entends-je! O crime! hélas, j'expire!
Ces jours qu'ils ont osé proscrire,
Je ne les ai pas défendus!
Mon père, tu m'as dû maudire,
De remords mon cœur se déchire!
O ciel, je ne te verrai plus!

C'est une des situations les plus fortes et aussi une des plus belles qu'un compositeur ait eu à traiter. Rossini y a montré son génie, et lorsque cette scène était dite par Duprez, Barroilhet et Levasseur, c'est-à-dire par des interprètes d'un talent supérieur, j'ai vu des spectateurs verser des larmes, d'autres se lever pour acclamer l'œuvre et les artistes, des dames agiter leurs mouchoirs dans les loges, enfin un enthousiasme indescriptible. Je ne sais si je reverrai de pareils succès, mais pour les hommes de ma génération, c'était alors l'âge d'or de l'opéra français.

A toute la sonorité de l'orchestre a succédé un profond silence, bientôt discrètement troublé par l'arrivée des Suisses conjurés ; ils débouchent des forêts, ou abordent sur la rive.

WALTER.
Du seul canton d'Uri nous regrettons l'absence.

GUILLAUME.

Pour dérober la trace de leurs pas,
Pour mieux cacher nos saintes trames,
Nos frères sur les eaux s'ouvrent avec leurs rames
Un chemin qui ne trahit pas.

LE CHŒUR.

Amis de la patrie!

Une fuguette pleine d'énergie atteste les dispositions de ces montagnards vigoureux, tandis que des mélodies plaintives peignent le découragement d'autres bandes. Guillaume s'efforce d'échauffer leur courage :

Amis, contre ce joug infâme,
En vain l'humanité réclame.
Nos oppresseurs sont triomphants.
Un esclave n'a point de femme,
Un esclave n'a point d'enfants!

Puis on entend ce finale merveilleux : *Jurons par nos dangers*, formé d'un échafaudage de quatre chœurs, qui se réunissent dans un formidable unisson sur ce vers : *Si parmi nous il est des traîtres*, pour s'épanouir de nouveau et se disperser sur le cri : *Aux armes!*

Aucun ouvrage n'a assurément joui d'une réputation plus universelle et

plus méritée; aucun non plus n'a été mutilé plus outrageusement. On a supprimé à la représentation un grand nombre de morceaux et pendant de longues années un acte tout entier. N'insistons pas sur ces honteuses concessions faites à la frivolité d'un certain public et poursuivons cette analyse.

Gessler entre en scène, accompagné par des fanfares chorales, et chante quelques phrases courtes et bien caractérisées. C'est dans la fête qu'il ordonne que l'on entend ces délicieux airs de ballets dont on ne se lasse pas d'admirer les mélodies gracieuses, la variété des rythmes et la finesse de l'instrumentation. Il est inutile de rappeler la tyrolienne chantée et dansée : *Toi que l'oiseau ne suivrait pas*. L'air de ballet suivant se distingue par l'emploi ingénieux des deux flûtes, puis vient le pas des soldats mouvementé et rapide. La scène du chapeau est suivie d'un quatuor admirable, où la voix pathétique du père s'unit aux plus touchants accents de Jemmy. La tendresse de Guillaume pour son enfant éclaire la vengeance de Gessler.

GESSLER.

Pour un habile archer partout on te renomme;
Sur la tête du fils qu'on place cette pomme.
Tu vas d'un trait certain l'enlever à mes yeux,
Ou vous périrez tous les deux.

Ce qui a contribué à la prédominance de l'opéra de Guillaume Tell sur tous les opéras modernes, c'est qu'on y trouve exprimés, avec le même bonheur, les sentiments les plus forts de la nature, je veux dire l'amour paternel, l'amour filial, la tendresse conjugale, la sainte amitié, la haine de l'injustice et enfin l'amour de la patrie.

Le cantabile de Guillaume, accompagné par le violoncelle, résume ce que l'imagination peut concevoir pour exprimer de telles angoisses.

Sois immobile, et vers la terre
Incline un genou suppliant.
Invoque Dieu, c'est lui seul, mon enfant,
Qui dans le fils peut épargner le père.
Demeure ainsi, mais regarde les cieus.
En menaçant cette tête si chère,
Cette pointe d'acier peut effrayer tes yeux.
Le moindre mouvement... Jemmy, songe à ta mère,
Elle nous attend tous les deux.

S'il est vrai qu'une œuvre humaine doit toujours se trahir par quelque imperfection c'est, selon moi, dans le finale du troisième acte qu'on peut en trouver la marque. Dans la scène de confusion qui suit l'arrestation inique et impitoyable de Guillaume, lorsque Gessler et ses soldats étrangers menacent ce peuple qui crie : *Anathème à Gessler*, la mélodie absolue (nouveau style à l'usage des musico-prophètes de l'avenir), la mélodie abonde au détriment de l'effet. Mais le quatrième acte nous tient en réserve de nouvelles beautés. On accordera qu'il est difficile à la mu-

sique d'exprimer le silence. Ce problème est cependant ici résolu. Quelques phrases entrecoupées du quatuor donnent une idée du silence qui règne dans la chaumière de Melchtal, restée déserte depuis le meurtre du vieillard. Arnold chante alors cet air merveilleux de grâce et de douleur profonde :

Asile héréditaire
Où mes yeux s'ouvrirent au jour,

qui, supprimé par Nourrit comme trop fatigant sans doute pour l'état de sa voix, fut rétabli par Duprez avec un succès éclatant.

Les stances guerrières avec chœur qu'Arnold adresse à ses compatriotes qu'il vient d'armer ont le caractère qui convient à cette situation. C'est dans cette scène que Duprez a fait entendre pour la première fois ce fameux *ut* de poitrine qui depuis a été le point de mire de tous les ténors et aussi une pierre d'achoppement pour beaucoup d'entre eux.

Il me reste à signaler le trio de femmes en canon à l'unisson, petit joyau presque oublié au milieu d'une rivière de diamants : *Je rends à votre amour un fils digne de vous*, et la scène de la tempête traitée avec une maestria, dans l'orchestration, qui n'a pas encore été surpassée, quoi qu'en puissent dire les amis de M. Wagner. Les deux voix d'Hedwige, la femme de Guillaume, et de Mathilde, la protectrice de son fils, scintillent, au milieu de l'orage, comme deux étoiles tutélaires dans cette prière :

Toi qui du faible es l'espérance,
Sauvé Guillaume, ô Providence!

Enfin pour clore cette analyse incomplète de l'opéra des opéras modernes, comme Don Juan est l'opéra des opéras anciens, j'appellerai l'attention des amateurs sur les effets de sonorité du dernier tableau, où les harpes et les triolets des hautbois à l'aigu donnent à l'hymne de délivrance des Suisses les teintes d'une aurore qui se lève radieuse et triomphante.

Surpris par tant de beautés nouvelles pour lui, le public ne s'en rendit pas bien compte dans le premier moment; mais quelque temps après, et surtout lorsque Duprez se fut chargé du rôle d'Arnold, la foule commença à penser comme l'avaient fait tout d'abord les connaisseurs, que *Guillaume Tell* était la plus riche perle de l'écrin du compositeur. Cet opéra écrit par un homme qui n'avait encore que trente-sept ans, semblait ouvrir une seconde carrière pour le moins aussi éclatante que l'avait été celle qui venait de se fermer. C'était, paraissait-il, le point de départ d'une nouvelle ère musicale dans la vie du grand artiste. Hélas! c'était la promesse sans l'accomplissement; Rossini n'avait fait entrevoir à ses admirateurs une longue suite possible de jouissances musicales que pour les condamner à d'éternels regrets. Depuis cette date mémorable du 3 août 1829, il n'a plus rien donné à la scène. Sa gloire acquise lui a suffi, et aussi la fortune que lui avaient procurée indirectement tant de travaux éclatants.

La révolution de 1830 ayant fait perdre au compositeur les sinécures qu'il tenait de la munificence de Charles X, il réclama des liquidateurs de la liste civile la pension de 6,000 francs, stipulée pour le cas où des circonstances imprévues auraient fait cesser ses fonctions. Ces circonstances imprévues, c'étaient assurément les événements de Juillet. Après cinq ou six ans de contestations, la question fut décidée en faveur du demandeur.

Le silence de Rossini n'a pas peu contribué à établir cette sottise de paresse contre laquelle j'ai déjà protesté et que dément une série de trente-sept opéras. Dans la retraite où il a vécu après avoir obtenu les plus grands succès auxquels un compositeur puisse prétendre, Rossini a toujours aimé la musique ; il n'a guère passé de jour sans composer : seulement il a aimé son art pour lui-même, et aussi pour son plaisir et celui de quelques intimes assez heureux pour être admis aux soirées musicales du maître. Un *Stabat Mater* écrit pour payer une dette de reconnaissance à une honorable famille espagnole, resté longtemps manuscrit et publié en 1841 sur la demande de l'éditeur Troupenas, et une *Petite messe solennelle*, exécutée le 14 mars 1864, chez M. Pillet-Will, à Paris, et depuis dans toute l'Europe avec un grand succès, plusieurs morceaux de piano, quelques chœurs et morceaux de chant, telles sont à peu près les seules compositions que l'on connaisse de Rossini depuis *Guillaume Tell*.

Deux ans après la mort de sa première femme, Elisabetta Colbran (7 octobre 1845), Rossini épousa, en 1847, M^{lle} Olympe Descuilliers.

Elisabetta Colbran était une femme d'une grande beauté, et douée d'un cœur excellent. Elle avait été la première cantatrice de la troupe de Barbaja. Rossini avait écrit pour elle plusieurs ouvrages sérieux. Ce fut elle qui, touchée de la pauvreté de ce jeune compositeur dont elle avait deviné le génie, lui proposa de rompre ses engagements avilissants et stériles avec les directeurs des théâtres italiens, et d'associer sa destinée à la sienne. Cette artiste douée d'un grand talent de tragédienne lyrique semble avoir exercé sur le jeune maestro une sorte de fascination. Elle lui inspira ses grands rôles si caractérisés d'Armide, d'Elisabeth, de Desdemone, de Semiramis. Rossini l'épousa ; il en fut aimé certainement jusqu'à la fin, puisque, malgré les torts de son mari à son égard, quoique vivant séparés l'un de l'autre depuis plusieurs années, elle lui laissa en mourant toute sa fortune. Sans m'occuper des causes plus ou moins fondées de cet abandon toujours répréhensible aux yeux de la morale, je dois constater que l'imagination et l'entraînement de l'art paraissent avoir eu plus de part que la voix du cœur à cette première union. Disons aussi avec l'histoire qu'à Bologne arriva un jour une personne d'une beauté séduisante jouissant seule d'une grande fortune et menant grand train. Cette personne exerça sur Rossini un prestige que les années n'ont pas effacé, une influence que la différence des caractères, les contrastes de l'esprit et des formes de l'éducation n'ont pas altérée. Il l'épousa après la mort d'Elisa-

betta Colbran et tout le monde sait que cette union a offert jusqu'aux derniers moments du maître tous les caractères du bonheur domestique. L'historien devrait peu s'occuper de ces détails, parce qu'ils ont des causes intimes qui échappent à l'œil le plus clairvoyant. Mais Rossini a été calomnié par bien des pharisiens qui valaient moins que lui, qui vivaient dans le désordre sans accepter les charges morales de la vie commune, qui se sont montrés indifférents en présence de la prostitution de l'art, et quelquefois complices des plus audacieuses profanations. C'est ce que Rossini n'a jamais fait. Ouvrez ses partitions les plus bouffonnes, celle du *Turc en Italie*, de *l'Italienne à Alger*, lisez les scènes les plus comiques du *Barbier de Séville*, vous y trouverez toujours et partout, avec la verve et l'esprit, le respect de soi-même et de la langue de l'art musical. Enfin, ce que je vais dire fera connaître mieux que tous les raisonnements l'estime de Rossini pour l'art lyrique et le sentiment qu'il avait de la dignité du compositeur. Il n'aurait jamais mis en musique un livret bas et trivial, ni un poème dont le caractère général eût blessé le fond de ses croyances qui étaient restées catholiques, comme on sait. Les idées qui prévalurent au théâtre après la révolution de 1830 lui furent antipathiques. Lorsqu'au lieu d'un public choisi, amateur des arts, préparé à goûter les œuvres de l'esprit et les délicatesses de la pensée artistique par une éducation distinguée, lorsqu'au lieu d'un aréopage aristocratique dont les arrêts faisaient loi et étaient acceptés à tous les degrés de la hiérarchie sociale, il sentit qu'il se trouverait en présence d'une foule mêlée d'éléments confus et disparates, aussi arbitraire dans ses jugements qu'ignorante de la langue qui résonnait à ses oreilles, sa raison lucide lui fit comprendre que l'heure était venue pour lui de se taire et que de nouveaux ouvrages, en supposant même qu'ils fussent aussi remarquables que les derniers représentés, ne seraient pas accueillis avec la même faveur ; que leur chute probable entraînerait le discrédit des autres partitions ; que, dans tous les cas, il valait mieux ne pas en courir la chance ; qu'il avait payé un laborieux contingent à ses contemporains en donnant trente-sept opéras représentés sur toutes les scènes lyriques de l'Europe. Le succès des *Huguenots* et de *la Juive* acheva non de le déconcerter, mais de l'éclairer. Il ne put même se défendre d'un mot amer lorsqu'on le pria à cette époque de rentrer dans la lice : « Peut-être, dit-il, quand le sabbat des juifs sera passé. » Il parut encore hésiter quelque temps ; mais voyant le flot du romantisme monter toujours, les rangs des dilettanti s'éclaircir, la pensée céder le terrain à l'effet, la grâce étouffée par la force, la musique remplacée par l'acoustique : « *è finita la musica* », dit-il, et il alla se confiner à Bologne.

Vers la fin de l'année 1847, il fut troublé dans cet asile par les mouvements révolutionnaires dont l'Italie était alors agitée. Son horreur pour les séditions populaires l'avait rendu suspect à ceux qui auraient dû s'enorgueillir d'être ses compatriotes. Ils le persécutèrent de mille façons, lui

donnèrent des charivaris, voulurent le contraindre à s'affubler d'un uniforme de garde national, à défendre une cause qui lui était peu sympathique, à prendre parti contre des princes qui avaient aidé à ses succès et dont il n'avait eu qu'à se louer. Les émeutiers allèrent même jusqu'à lui prendre pour traîner des canons ses deux chevaux qui moururent épuisés de fatigue par suite de leur brutalité. Rossini venait d'achever son installation dans une maison qui lui plaisait et où il comptait passer des jours paisibles après la vie si laborieuse et si agitée qu'il avait menée depuis son enfance. En butte à une persécution stupide, signalé à l'animadversion populaire, Rossini, doué d'un caractère sensible, et faible par instants, ne sut pas résister à de telles avanies. Il abandonna avec chagrin sa nouvelle demeure, et se réfugia à Florence. Malgré les attentions dont il fut l'objet de la part du prince Demidoff et l'existence agréable qu'on s'efforça de lui procurer au palais de San Donato, Rossini tomba gravement malade. Aussitôt qu'il fut guéri, il prit la résolution de quitter l'Italie qu'il n'a cessé d'aimer, et de revenir à Paris. Il y a habité successivement un appartement rue Basse-du-Rempart dans la même maison que le général Cavaignac et rue de la Chaussée-d'Antin près du boulevard des Italiens. Il passait l'été dans sa villa de Passy où le compositeur accueillait les artistes avec empressement et affabilité et se voyait presque constamment entouré de toutes les illustrations du talent, de l'esprit et de la beauté.

La vie d'un artiste est tout entière dans ses œuvres. Voilà pourquoi je n'ai pas insisté sur les côtés intimes et familiers de l'existence du maître. Je ne fais pas ici un *Rossiniana*, et c'est aux petits journaux qu'il convient de renvoyer le lecteur, s'il tient à avoir le détail des dits mémorables attribués, à tort ou à raison, au spirituel compositeur. Comme tous les hommes célèbres, et, en particulier, comme tous les favoris du monde parisien, le chanfre de Pesaro a endossé la responsabilité d'une foule de bons mots parmi lesquels il y en a de fort malins. Des deux patries où ses succès l'ont naturalisé, il semble que Rossini ait pris, à Naples, la verve de l'abbé Galiani et, à Paris, l'esprit du comte de Rivarol; le tout étrangement allié, il faut bien le dire, à l'inspiration sublime qui a produit *Guillaume Tell*.

A l'occasion de la fête de la distribution des récompenses de l'Exposition universelle, Rossini a écrit une cantate qu'il a dédiée « à l'empereur et au vaillant peuple français ». Exécutée par quatre mille chanteurs et instrumentistes, cette composition à la fois simple, d'un effet grandiose, orchestrée magistralement et très-ingénieusement appropriée à la circonstance, a obtenu un succès incontestable qui s'est renouvelé quelques jours plus tard, et une troisième fois sur la scène de l'Opéra.

Certains déclamateurs ont critiqué cette œuvre avec violence : on voyait sur les murs de Paris d'ignobles caricatures au-dessous desquelles on lisait : *le Singe de Pesaro*. C'était, il est vrai, à une époque où de grands désordres

servaient de prélude aux plus lamentables malheurs. Rossini pouvait hardiment dire comme Théodose, dont on avait brisé la statue : « Je ne me sens pas atteint. Dans sa cantate, la phrase est claire, la mesure franche; l'harmonie est puissante et frappe l'oreille sans la blesser. Il n'y a là ni accords inouis, ni rythmes désordonnés, ni harmonie bourbeuse, rien qui sente le grand œuvre de la musique de l'avenir. C'est le style, la forme, ce sont les procédés de l'auteur de la *Donna del Lago*, de *Sémiramis* et de *Guillaume*. Que veut-on de plus? La plus belle fille du monde ne peut donner que ce qu'elle a.

Comme je l'ai dit plus haut, Rossini habitait pendant l'été un petit hôtel qu'il avait fait construire à Passy sur un terrain concédé par la ville de Paris. Un mobilier simple, quelques objets d'art, plusieurs souvenirs offerts au compositeur décoraient cette modeste demeure. Au plafond du salon étaient peints les portraits de cinq compositeurs. La reconnaissance autant que le bon goût ont bien inspiré l'illustre propriétaire de la villa de Passy, lorsqu'il a fait placer le portrait de son ancien maître, le bon père Mattei, parmi ceux des grands musiciens dont il a le plus admiré les œuvres et à la mémoire desquels il voulait rendre le plus d'hommages. Il savait bien par l'éclat de ses succès que le jugement de la postérité assignerait à son nom une place auprès de Palestrina, d'Haydn, de Cimarosa et de Mozart. Il a voulu associer à sa gloire le savant religieux qui avait initié aux beautés de l'art le pauvre enfant du peuple, et cette pensée l'a porté à lui assigner une place au milieu de cet aréopage. Comme les premières études musicales de Rossini intéressent l'histoire de l'art, je crois devoir informer mes lecteurs de quelques détails succincts que je tiens de la bouche du maître. J'en ai publié d'autres dans mon *Histoire générale de la musique religieuse*. Ils proviennent de la même source.

La conversation roula un jour sur la musique sacrée. Après avoir rendu hommage à la belle école romaine, dont Palestrina a été l'expression la plus pure, et aux savants travaux de l'école napolitaine, Rossini me dit :

« Chez vous autres Français, ce genre est négligé depuis longtemps. Depuis Lesueur et Cherubini, la place de compositeur de musique sacrée est vacante. Cela tient à l'insouciance religieuse de vos gouvernements. Il n'en était pas ainsi de mon temps. Il fallait avoir obtenu son diplôme de *maestro di capella* pour être compté au nombre des musiciens, avoir un emploi et même pour écrire des opéras. Moi aussi, j'ai fait pendant quelque temps de la musique religieuse. P. Mattei m'a rompu la tête avec force fugues et canons, jusqu'à ce que je puisse écrire mon *antiphona* en contre-point à quatre parties sur le *canto fermo*.

« Mais une fois en possession de l'heureux diplôme, bien plus utile pour nous autres que votre baccalauréat qui ne vous sert de rien, j'ai pris mes jambes à mon cou, en secouant mes oreilles pour qu'il n'y reste pas une seule note de contre-point. Je ne voulais écrire que des opéras. Vous me