

l'Italie depuis *Lucia di Lammermoor* jusqu'à son arrivée à Paris en 1840. Cet homme qui, dit-on, instrumentait toute une partition d'opéra en trente heures, a semé au hasard du caprice et de la fantaisie beaucoup d'ébauches qui font regretter sa trop grande facilité. Il suffira de citer *Roberto d'Evreux* donné à Naples en 1837. Le librettiste Cammarano en avait emprunté l'idée au *Comte d'Essex* de Thomas Corneille et ce sujet, qui est en quelque sorte la contre-partie d'*Anna Bolena*, a permis au compositeur de rencontrer des inspirations vraiment dramatiques. Le premier acte offre deux beaux duos. Le second n'intéresse guère que par les situations du livret, mais le troisième contient deux cavatines dont la seconde est exquise, *Bagnato il sen di lagrime*. La scène finale où Élisabeth apprend la mort de son amant est fort bien traitée.

La mort de Bellini et le silence de Rossini avaient laissé l'auteur de *Lucia* sans rival. Une chance heureuse ne le favorisait pas moins que l'éclatant succès obtenu par plusieurs de ses partitions. Les directeurs de Paris tournèrent les yeux vers le seul maître italien resté dans la carrière. C'est alors que Donizetti vint demander à la France la consécration de sa renommée. Le premier ouvrage qu'il composa pour notre scène, si l'on excepte l'infortuné *Marino Faliero*, fut la *Fille du régiment*, délicieux opéra en deux actes écrit sur des paroles de MM. Bayard et de Saint-Georges et donné à l'Opéra-Comique le 11 février 1840. On connaît l'histoire de cette pauvre enfant abandonnée sur un champ de bataille, recueillie par un brave homme, le sergent Sulpice, et adoptée par le régiment. L'ouverture est gracieuse et appropriée au ton général de l'ouvrage. Le duo entre Marie et Sulpice est original et bien écrit pour les voix; les couplets sur le 21^e régiment et le finale du premier acte témoignent de cette aisance mélodique qui distingue le compositeur. La cantilène des adieux chantée par Marie est pleine de sensibilité. Le trio entre la marquise, sa fille et le sergent est d'un comique de bon goût. Constatons aussi la délicatesse de touche de la valse exécutée dans la coulisse. La *Figlia del regimento*, traduction italienne de l'opéra français, a été l'occasion de la rentrée de M^{me} Sontag à la salle Ventadour en 1850. La grande cantatrice avait quitté le théâtre à la suite de son mariage avec le comte Rossi.

La *Fille du régiment* ne fut pas d'abord appréciée en France, et il fallut les applaudissements de l'étranger pour apprendre au public parisien à admirer, comme elle méritait de l'être, la partition de Donizetti. Les *Martyrs* ne furent pas plus heureux. Peut-être le talent plus gracieux qu'énergique du compositeur n'était-il pas de force à porter un sujet qui demandait l'ampleur et la puissance du chantre de *Mosè*. Le maître avait composé à Naples pour Nourrit l'opéra de *Poliuto*, emprunté au *Polyeucte* de Corneille, mais la censure du royaume des Deux-Siciles n'en permit pas la représentation. Lorsque l'auteur vint à Paris quelques années après, il confia le poème à Scribe, qui y fit les arrangements nécessaires, et *Poliuto*

parut sous le titre des *Martyrs* à l'Académie royale de musique le 10 avril 1840. Des quatre actes, le plus beau est sans contredit le troisième : il renferme un sextuor admirable conçu d'après le même plan et sur le même rythme que le sextuor immortel de Lucie. On y trouve aussi l'air remarquable : *Oui, j'irai dans leur temple* et l'hymne à Jupiter qui est loin d'être sans mérite. Malheureusement, les amateurs français manquèrent d'équité, faute de s'être placés au point de vue du style italien qui domine dans cette importante composition.

La fermeture du théâtre de la Renaissance empêcha la représentation de *l'Ange de Nisida*, que Donizetti avait écrit pour cette salle. Cette circonstance, fâcheuse en apparence, nous valut un chef d'œuvre, car le musicien, en ajoutant un quatrième acte à sa partition, en fit la *Favorite*, l'une de ses productions les plus vantées et à juste titre. Cet opéra fut représenté à l'Opéra le 2 décembre 1840.

Quoi qu'en disent des critiques pointilleux, sans cesse à l'affût des négligences de détail qui échappent souvent au laisser aller italien, il est impossible d'appeler médiocre un opéra qu'on entend encore avec plaisir et qui date de près de quarante ans.

L'introduction, qui se réduit à une gamme ascendante et descendante, est rythmée et accompagnée de manière à satisfaire le goût le plus sévère en fait d'harmonie. Il y a de la suavité et de l'émotion dans la cavatine :

Un ange, une femme inconnue
A genoux priait près de moi.

Le duo qui suit offre une phrase inspirée : *Idole si douce et si chère!* Un chœur de femmes fort gracieux précède le duo plein de passion : *Mon idole*. L'air de bravoure du ténor, *Oui, ta voix m'inspire*, dans sa forme un peu commune, ne laisse pas que d'exprimer avec vérité l'ardeur guerrière d'un jeune capitaine. Au second acte, s'il faut louer une certaine morbidesse orientale dans le début de l'air chanté par Alphonse, s'il faut reconnaître la charmante mélancolie du petit duo qui suit, on doit avouer par contre l'insignifiance des airs de ballet, et l'effet médiocre du finale. Le compositeur se relève dans l'acte suivant où nous trouvons le trio pathétique avec voix récitante : *Pour tant d'amour ne soyez pas ingrate*, et l'andante : *O mon Fernand*, précédé d'une ritournelle dont l'expression est noble et touchante et qui est exécutée par les cors. Le chœur : *Déjà dans la chapelle* est un joli hors-d'œuvre et le finale du troisième acte, malgré quelques phrases banales, ne manque ni d'ampleur ni de noblesse. Le quatrième acte l'emporte sur les trois autres par une expression dramatique plus profonde, une appropriation toujours juste de la musique au caractère des personnages. Je me bornerai à rappeler le chœur : *Frères, creusons l'asile*, la délicieuse cavatine : *Ange si pur* et la mélodie en la bémol mineur chantée par Léonore. Le croira-t-on? La *Favorite*, qui est

restée avec *Lucie* la composition la plus populaire de Donizetti, obtint peu de faveur dans sa nouveauté, et l'auteur eut beaucoup de peine à trouver un éditeur qui consentit à la publier; quelques jours après il alla en Italie et fit représenter à Rome *Adelia, ossia la Figlia dell' arciero*, ouvrage médiocre qui échoua (1841). En revanche, *Maria Padilla* réussit la même année à Milan. Vienne, plus hospitalière que Paris, fit un accueil enthousiaste à *Linda di Chamounix*, opéra en trois actes, donné en 1842 au théâtre de la Porte de Carinthie. C'est une partition de demi-caractère dans laquelle le maître a trouvé une heureuse veine de sentiment et de fraîcheur. On a surtout remarqué la tyrolienne, la scène de la Malédiction, et la Prière. Dans l'ordre du mérite, *Linda di Chamounix* me paraît occuper une place intermédiaire entre la *Fille du Régiment* et *Don Pasquale*. Cependant, au point de vue de la couleur locale, la physionomie poétique de la jeune montagnarde est mieux conservée dans les naïves cantilènes du vieil opéra de *Fanchon la vielleuse* que dans les mélodies développées du maestro.

Après avoir été nommé compositeur de la cour d'Autriche et maître de la chapelle impériale, Donizetti revint en France et fit jouer, le 4 janvier 1843, *Don Pasquale*, opéra buffa en trois actes. Aux répétitions, les musiciens de l'orchestre présageaient une chute, et l'administration paraissait être du même avis. M. Vatel, agent de change, associé à M. Dormoy dans la direction du théâtre Italien, jugeait la pièce et la musique « bonnes tout au plus pour des saltimbanques, » opinion aussi ridicule que hasardée, et que le public, dès la première représentation, devait réfuter par d'unanimes applaudissements. Quatre morceaux tout à fait hors ligne, le duo du premier acte entre Norina et le docteur, le beau quatuor final du second, le duo du soufflet et la délicieuse sérénade du troisième acte : *Com'è gentil*, classent en effet *Don Pasquale* parmi les meilleures productions de Donizetti.

Au point où nous sommes arrivés, la tâche du biographe devient singulièrement douloureuse. Ce ne sont plus des succès dramatiques que j'ai à enregistrer, ce sont les progrès, d'abord lents, mais continus et bientôt invincibles, d'un mal qui s'attaque à l'intelligence de l'artiste avant de tarir en lui les sources de la vie. Travailleur infatigable, pourvoyeur de vingt scènes différentes, Donizetti devait finir comme finissent les hommes qui surmènent leurs facultés cérébrales. Là et non ailleurs se trouve l'explication de sa folie. On a dit qu'elle avait été occasionnée par l'abus des plaisirs, hypothèse qui se concilie difficilement avec ce qu'on sait de cette existence vouée à un labeur sans relâche. Non, ce n'est pas dans la débauche que s'est noyée la raison du maître. C'est là une invention propagée avec une légèreté cruelle par des libertins paresseux et frivoles. Ce qui l'a perdu, c'est ce qui a fait sa gloire : la tension incessante de l'activité créatrice, l'inquiétude du génie. Peut-être un repos absolu eût-il réussi

à conjurer les effets de la funeste maladie dont il avait ressenti les premières atteintes dès 1843; mais comment condamner au repos un homme pour qui le travail était devenu un besoin? Le compositeur semblait au contraire vouloir prévenir de vitesse le fléau qui allait dans peu de temps le réduire à l'impuissance.

Maria di Rohan, représentée à Vienne en 1843, renferme des parties qui ne sont pas inférieures à ce que l'artiste a écrit aux meilleurs jours de l'inspiration. Nous en dirons autant de *Don Sébastien, roi de Portugal*, opéra en cinq actes, représenté à Paris le 13 novembre 1843. Les défauts graves du poème empêchèrent le public de rendre justice à une partition pleine de vie, de chaleur et de grâce. C'était une singulière idée que de faire servir la magnificence des décors, des costumes et de la mise en scène de l'Opéra à la représentation d'une pompe funèbre. La romance de don Sébastien, la cavatine chantée par Camoëns : *O Lisbonne, ô ma patrie*, ont survécu à cet enterrement d'une œuvre vaillante. Donizetti y avait versé les derniers restes de sa brillante imagination, les derniers trésors de sa sensibilité, et cet effort lui coûtait cher. « *Don Sébastien me tue* », dit-il à un de ses amis pendant la répétition générale qui précéda la représentation de l'ouvrage.

Rien n'était plus vrai, mais pour que le fécond musicien déposât la plume, il fallait que sa main fût hors d'état de la tenir. Il fit ses adieux au théâtre par *Catarina Cornaro*, opéra donné au San Carlo de Naples pendant le carnaval de 1844. Cet ouvrage tomba : il ne méritait pas un succès; toutefois les Napolitains qui le jugèrent avec sévérité auraient pu se souvenir de toutes les jouissances musicales qu'ils devaient à l'auteur applaudi de *Lucie* et de la *Favorite*. Dans l'état de santé où était alors le maestro, cette chute dut le blesser au cœur. Son service de maître de la chapelle impériale l'appelant à Vienne, il s'y rendit, mais il ne put remplir ses fonctions à la cour, miné qu'il était par une affection nerveuse dont les progrès étaient de jour en jour plus alarmants. De retour à Paris vers le milieu de l'année suivante (1845), il se remit à travailler avec ardeur dans l'appartement qu'il occupait à l'hôtel de Manchester. Ses amis venaient le visiter comme de coutume, et, plus d'un, l'entendant causer avec une lucidité parfaite, crut au complet rétablissement de ses facultés. Le compositeur donnait en même temps ses soins à une partition nouvelle sur le sujet de *Sganarelle* et au remaniement d'un opéra de sa jeunesse, *L'Ajo nell'imbarazzo*, que le théâtre Italien était à la veille de reprendre. Il s'appliquait avec ardeur à cette double tâche quand la maladie vint lui donner le coup de grâce. A la suite d'une attaque de paralysie survenue le 17 août, il perdit sans retour l'usage de cette belle intelligence dont il avait fait un si riche emploi. Transporté au mois de janvier 1846 dans une maison de santé située à Ivry, le malade y reçut en vain tous les secours de la science. Vainement encore, on le confia aux mains du docteur Blanche : la dé-

mence de l'infortuné musicien défiait toutes les ressources de l'art. De guerre lasse, on en vint à croire que l'air natal, la douce influence du climat italien ferait peut-être un miracle en sa faveur. En 1848, il fut ramené à Bergame sous la garde de son neveu et de son fidèle serviteur Antonio. Mais Donizetti ne rentra dans la ville où il avait reçu le jour que pour y rendre le dernier soupir. Il s'éteignit le 8 avril 1848. Les populations de la Péninsule étaient alors en lutte contre les Autrichiens, et, par une étrange coïncidence, les cloches qui sonnèrent le glas du grand compositeur mêlèrent leurs notes lugubres aux sons du canon tiré pour célébrer la victoire de Goïto.

Deux ouvrages posthumes de Donizetti ont été représentés à Paris. *Élisabeth*, opéra en trois actes, paroles de M. Brunswick et de Leuven, donné au théâtre Lyrique, le 31 décembre 1853, a pour sujet l'histoire racontée par M^{me} Cottin d'une jeune fille qui vient du fond de la Sibérie demander la grâce de son père exilé. On a remarqué dans le premier acte l'andante de l'ouverture, l'air de Danikoff, la cavatine et la romance d'Élisabeth : *Faut-il, hélas! sans espérance*, la prière à quatre voix, en canon. Les morceaux saillants du second acte sont les couplets d'Ivan et le chœur des Cosaques. Dans le troisième, on ne trouve à noter que le ballet et le duo de reconnaissance d'Élisabeth et de son père Danikoff. Les chanteurs se trouvèrent tout à fait insuffisants pour interpréter cette partition.

Rita ou le Mari battu, opéra-comique en un acte, représenté à l'Opéra-Comique le 7 mai 1860, est une partition d'une facture excellente et d'une délicieuse fraîcheur. Dans l'abondance des motifs dont elle fourmille, je suis obligé de prendre un peu au hasard. Bornons-nous à rappeler le duo, *C'est elle... je frémis*; la scène du jeu de la *Morra*; la charmante chanson de Peppe : *Je suis joyeux comme un pinson*; enfin, le trio bouffe : *Je suis manchot*.

Il n'est pas besoin d'entrer dans le détail des soixante-quatre opéras du compositeur bergamasque. Je crois avoir assez fait en rappelant ses principaux titres à la reconnaissance des âmes douées de sensibilité et à l'admiration des gens de goût. Les musiciens de l'école dite *de l'Avenir*, qui n'ont pas respecté Rossini, ne pouvaient manquer de s'attaquer à Donizetti. Ils ont traité ce maître avec une irrévérence qui, déjà malséante si elle venait de juges plus autorisés, est dans l'espèce tout simplement scandaleuse. Pour afficher un pareil dédain à l'égard de l'auteur de *Lucie de Lammermoor*, de *l'Élixir d'amore*, de la *Fille du régiment*, que sont-ils donc, ces Aristarques? Qu'on les voie à l'œuvre; ou plutôt, non, qu'on les laisse en repos; nous savons bien, hélas! ce qu'ils feraient. A la place de ce qu'ils appellent la *mélodie absolue*, de ces cantilènes, de ces duos, de ces trios qui, après nous avoir enchantés à la scène, nous charment encore au concert et au salon autant par leur mérite intrinsèque que par les souvenirs qu'ils rappellent, ces musiciens veulent

substituer une mélodie languissante, tout orchestrale et descriptive. Ce système a sa raison d'être dans la stérilité de leur imagination et le désespoir qu'elle leur cause, beaucoup plus réellement que dans une certaine philosophie de l'art. Laissons ces théories pour ce qu'elles valent, pour une application nouvelle de la fable du *Renard et des Raisins*, et admirons les dons du génie et d'une belle organisation artistique, sans nous arrêter aux préjugés secondaires des écoles et aux déclamations aussi obscures que passionnées des *musiciens de l'avenir*.

HALÉVY

NÉ EN 1799, MORT EN 1864.

Si un contemporain de Louis XIV, un admirateur du tendre Racine revenait parmi nous, et que, plein encore des souvenirs du grand siècle, il voulût retrouver sur la scène moderne le pathétique noble, l'inspiration élevée, l'ordonnance majestueuse des chefs-d'œuvre dramatiques d'autrefois, ce n'est pas au Théâtre-Français que je l'enverrais; je lui dirais : Allez à l'Opéra les jours où l'on donne un ouvrage d'Halévy.

La Juive, *Guido et Ginevra*, *la Reine de Chypre*, *Charles VI* sont, en effet, de vraies tragédies lyriques, marquées d'un sceau de beauté ineffaçable. Des productions moins parfaites et par cela même plus accessibles à l'intelligence de la foule, ont joui d'une vogue plus générale; mais le suffrage des connaisseurs est le seul qui intéresse un artiste consciencieux, et celui-là Halévy l'a obtenu sans partage. Je ne crois pas me tromper en affirmant que la popularité du maître ira grandissant, à mesure que se fera l'éducation musicale du public. Combien de compositeurs, aujourd'hui au comble de la renommée, que les progrès du goût menacent d'un revirement en sens contraire!

Fromental Halévy appartenait à cette race israélite, qui, mettant à profit l'esprit du temps, s'est fait si rapidement sa place dans toutes les carrières. La patience de cette race, ses qualités domestiques et sa propre tolérance provenant de secrètes tendances vers le christianisme, bien plus que les révolutions politiques, l'ont admise à jouir des bienfaits de l'égalité civile. C'est ainsi que le grand compositeur dont je vais esquisser la vie, esprit naturellement élevé et religieux, a autant écrit pour le culte de l'Église catholique que pour la synagogue. Né à Paris le 27 mai 1799, il