

Il en est de la carrière d'un homme de génie comme de la course longue et lointaine d'un voyageur. Il ne marche pas constamment dans un chemin uni, à travers un printemps perpétuel, sur un gazon toujours vert et toujours parfumé, en longeant une rive harmonieuse et variée; il ne gravit pas sans cesse des côteaux où chaque pas amène un nouvel horizon, chaque horizon un nouveau tableau, un nouveau ciel: mais c'est souvent des terres ingrates, des frimas, des déserts arides qu'il lui faut traverser; et alors, dans cet abandon entier de la nature et de ses propres forces, il s'assied abattu, découragé; et après avoir jeté un regard triste et prolongé sur ces souvenirs brillants du passé, il envisage l'avenir qui lui apparaît comme un infini, comme une éternité, dont la pensée accable l'imagination, et il se demande s'il valoit la peine de vivre quelques instants de la vie féconde, abondante de la nature, pour être bientôt repoussé, abandonné par elle, et venir mourir là! Car, artistes, ne vous y trompez pas: quelquefois votre fin est celle du voyageur. Après avoir fait, comme lui, retentir, pendant quelque temps, le monde du bruit de vos pas, après avoir attaché un souvenir brillant à chaque lieu que vous avez parcouru dans cette région sans bornes de l'art, de la poésie, de l'imagination; après avoir marché aux rayons éclatants de la gloire, comme à la chaleur d'un astre bienfaisant, peut-être irez-vous, oubliés des hommes, vous briser et périr sur quelque côte ignorée, dans quelque coin du monde, sans air et sans soleil. Et ce n'est que lorsqu'une génération nouvelle viendra interroger la génération passée; ce n'est que lorsque le reflux de la civilisation mettra à nu les traces de votre passage, que votre nom sera retrouvé au milieu de ces débris d'un siècle, et qu'on songera à le ranger parmi les choses bonnes à conserver.

Quant à Rossini, nous ne savons pas encore ce qu'il en sera de la dernière époque de sa carrière d'artiste. Tout semble nous attester que son génie n'a rien perdu de sa jeunesse et de sa vigueur. Du reste, ce n'est ni l'âge, ni les infirmités qui pourroient en affaiblir les facultés, mais bien plutôt une fécondité, une facilité de travail qui usent et qui épuisent; fécondité qui ne peut se comparer qu'à celle de Voltaire dans tous les genres de littérature, et à celle de Lopez de Véga dans le genre dramatique. Gluck fit un chef-d'œuvre à l'âge de soixante-trois ans; je ne dis pas que le cygne de Pesaro ne fasse aussi entendre un chant sublime; j'observe seulement que Gluck n'avoit pas prodigué ses inspirations, ni laissé évaporer son génie dans un aussi grand nombre de productions. Quoi qu'il en soit, la carrière musicale de Rossini n'a pas été exempte de ces inégalités dont nous parlions tout à l'heure. Depuis vingt-un ans que cet astre brille sur l'horizon, il a eu ses lueurs éblouissantes et aussi ses éclipses; mais jamais il n'a répandu un éclat plus vif et plus pur que dans le *Barbier* [*Barbiere*] et *Guillaume Tell*. Espérons que dans les deux opéras qu'il prépare, dit-on, l'un en deux actes, pour la fin de l'hiver, l'autre en quatre actes, il sera fidèle à la route qu'il s'est lui-même tracée dans ces deux genres, et que ces nouveaux ouvrages nous offriront une preuve de plus du développement progressif et proportionnel de l'art et du génie.

Le Siège de Corinthe appartient à une de ces époques critiques que nous avons remarquées dans la carrière de Rossini. Il avoit paru huit années auparavant sous le titre de *Mahometo II* [*Maometto II*]; plus tard,

l'auteur l'habilla à la française; aussi, dans certains endroits, on peut s'apercevoir qu'il a voulu faire une transaction entre son genre habituel et celui qu'il lui convenoit d'adopter. L'ouverture, composée pour notre scène, se rapproche beaucoup plus que les précédentes symphonies de Rossini de la bonne facture de notre ancienne école. Après un *andante* dans lequel le compositeur a abandonné les batteries et les traits rapidement perlés ou pointés, pour un chant grave et une harmonie fortement et largement serrée à la manière de Haydn, le compositeur passe à l'*allegro*. Le premier trait parcourt, sous des formes diverses, tout le diapason des violons; il est suivi d'un *tutti* brillant après lequel vient la cabalette obligée, laquelle à son tour amène le *crescendo*. Mais le *crescendo* n'est autre que cette marche si fière, si originale, et, comme diroit un de mes voisins, cette admirable contredanse, si puissante de rythme, d'un caractère si noble, que nous entendrons dans le finale du second acte, entonnée par un chœur formidable, au roulement des tambours et au cliquetis des armes. Après le *crescendo*, la méthode jusqu'alors suivie par Rossini est de revenir brusquement au premier motif sans développement aucun, sans seconde partie. Or ici il faut lui savoir gré des efforts qu'il a faits pour sortir de sa routine favorite; avant le retour de la première phrase de l'*allegro*, il s'empare d'un motif secondaire, et le fait bondir d'un instrument à l'autre avec beaucoup d'adresse et de légèreté. Eh! mon Dieu! le génie n'a qu'à vouloir!

// 2 // Le reste de l'opéra renferme de fort belles choses sans doute, mais ou mêlées à des effets assourdissants ou noyées dans les déclamations éternelles à l'usage de nos musiciens rhéteurs; ce que j'ai dit du découragement qui s'empare quelquefois d'un artiste lorsqu'il travaille sur un sujet ingrat, ou lorsqu'il se trouve dans une de ces périodes critiques de la vie, ne peut s'appliquer à Rossini. S'il est vrai que le caractère de l'homme se révèle dans les œuvres de l'artiste, Rossini n'est pas de nature à se laisser éprendre d'un beau désespoir quand l'enthousiasme vient à lui manquer. Sa prodigieuse facilité lui sera toujours un dédommagement suffisant. Qu'il crée, qu'il imagine, ou qu'à défaut de trouver et d'inventer, il puise sans façon et au hasard dans le grand arsenal de l'école, dans ses propres ouvrages, dans ces vastes magasins qu'il a ouverts aux pauvres, aux indigents de l'art, rien ne lui est plus indifférent. Comme il ne fait rien avec plaisir, il n'éprouve jamais de ces angoisses de génie qui précèdent souvent des enfantements sublimes; il a parfois des accès de paresse, mais des accès de découragement, jamais.

Comme nous l'avions pressenti, le rôle de Mahomet devoit offrir à Dérivis une brillante occasion de développer ses beaux moyens. Ce n'est encore que la seconde fois que nous entendons ce jeune élève du conservatoire sur la scène; et déjà nous pouvons lui prédire une belle carrière à parcourir. Il a obtenu des applaudissements aussi sincères que mérités. Sa voix est nourrie, bien timbrée. Ses divers registres sont tellement unis, et leurs teintes se fondent tellement les unes dans les autres, que leur transition s'opère sans qu'on s'en aperçoive. Sa méthode est large, sa vocalisation ferme et assurée. Mais il faut qu'il travaille et qu'il ne s'imagine pas, parce qu'il a recueilli des témoignages d'encouragement, avoir excité des marques d'admiration. Certains

exemples peuvent montrer à quel degré on s'arrête lorsque après quelques premiers succès on se laisse aller à une récitation froide, à des habitudes routinières. C'est parce que Talma, chaque fois qu'il montoit sur le théâtre, s'identifioit de nouveau avec son rôle, le *reconcevoit*, si je puis ainsi parler, d'une manière plus intime; c'est parce que Rubini, Mme Malibran s'efforcent tous les jours de faire de nouveaux progrès, et deviennent plus sévères pour eux-mêmes à mesure que le public se passionne davantage pour leurs talents, que ces grands artistes sont parvenus au point où nous les avons vus. Un avenir peut-être aussi brillant est réservé au jeune débutant de l'Académie royale s'il a le courage de marcher sur les traces de semblables modèles.

J'ai parlé, en commençant cet article, des saisons diverses de la vie des grands hommes. On diroit en effet qu'il est pour les facultés intellectuelles comme pour les facultés physiques des âges critiques et des temps de développement. Les années 1816 et 1817 ont été pour Rossini des années d'une fécondité remarquable, puisque sept opéras sont le fruit de cette époque. C'est de 1816 que date *Otello*: il avoit été précédé de *Torvaldo e Dorliska*, *Il Barbiere*, et *la Gazetta*; l'année suivante vit naître *Cenerentola*, *la Gazza* et *Armida*. Parmi ces sept ouvrages, quatre sont mis au rang des chefs-d'œuvre du compositeur, et deux autres parmi les meilleures compositions du second ordre. Toutefois, laissez s'écouler quatorze années; arrivez à *Guillaume Tell*, et voyez quel développement! Car tout admirateur que je sois d'*Otello*, je suis bien loin de partager l'avis de plusieurs musiciens qui lui assignent la première place parmi les beaux ouvrages de l'auteur. Je crois rendre toute la justice qui est due à cet opéra en reconnoissant que sous le rapport du style il est un des plus soignés qui soient sortis de la plume de Rossini. Le finale du premier acte brille autant par la noblesse et l'ampleur des mélodies que par la richesse des accompagnements, et le cri d'effroi qui le termine lorsque Desdemona se voit repoussée par son père, et ce murmure de la stupeur qui se prolonge sur l'énharmonique, sont assurément de sublimes beautés. Cet enharmonique est assez semblable pour l'effet à celui que Mozart a placé dans son *Requiem* sur l'*Oro supplex et acclinis*, quoique celui-ci soit plus développé. Ceci soit dit sans faire naître le moindre soupçon de plagiat. Le trio du second acte renferme de fort belles choses sous le rapport musical. L'auteur s'y est élevé aussi à une grande hauteur dramatique. Il est fâcheux que des phrases toutes faites, quelques pièces de placage, soient entremêlées ça et là aux trésors purs du génie. J'en dirai autant de la triviale roulade qui vient après le *se il padre m'abandona*, et la double réponse du chœur qui le suit, roulade qui me fait l'effet d'un grand éclat de rire qui interrompait brusquement l'accent le plus pathétique. Le troisième acte se distingue par une teinte de rêverie, une couleur mélancolique, un soutenu d'inspiration, et surtout une unité qui lui prêtent le plus grand charme. En effet, la position de Desdemona est toujours la même depuis le moment où elle entre dans sa chambre, cherchant à s'expliquer les rigueurs de son époux, à se consoler en chantant la chanson que lui a apprise sa nourrice, résignée à la mort et préférant sa vertu, comme dit le vieux Shakespeare, *à tous les trésors du monde*, jusqu'à ce que Otello arrive pour la poignarder. Trois morceaux fameux remplissent ce troisième acte: la chanson du gondolier, si

empreinte de couleur locale, la romance du saule et la prière; je serois tenté d'en ajouter un quatrième, qui est cette introduction de l'orchestre d'une harmonie voilée et mystérieuse, et dans laquelle se révèle, comme dans tout le // 3 // reste, un sentiment de tristesse, profond, intime, mais calme, pur comme l'innocence. Ce dernier acte est non seulement le plus beau de l'ouvrage, mais encore un des plus parfaits du répertoire rossinien. Malgré cela, je persiste à soutenir que ce n'est pas là le point culminant du génie de l'auteur. *Otello* renferme une foule de choses que Rossini a délayées ailleurs; il n'est pas exempt non plus de réminiscences; on y rencontre des motifs empruntés à Mozart et à Cimarosa. Il s'en faut aussi que le génie y ait pris un esprit aussi sublime, un élan aussi libre de toute entrave que dans *Guillaume Tell* et même dans *Moïse*. Le dirai-je? le rôle de l'enseigne Iago, de ce fourbe dont Shakespeare a mis pour ainsi dire l'âme infernale à nu sur la scène, ne me paroît pas avoir été bien compris. Qu'on voie le parti que Weber a tiré des personnages de Lysiart et d'Eglantine, et que l'on compare. Le premier tort, il est vrai, est à l'auteur du livret, qui a relégué ce personnage à l'arrière-plan de la scène et l'a revêtu d'un costume subalterne. Mais c'étoit au musicien à redresser le poète. *Otello* me présente un chef-d'œuvre d'inspiration et de couleur poétique, mais non une de ces profondes conceptions telles que *Don Juan* [*Don Giovanni*], *Fidelio*, *Euryante* [*Euryanthe*], où l'artiste a fait jouer tous les ressorts dramatiques, et où, en faisant usage de toutes les ressources de tous les moyens d'effets que l'art met à sa disposition, il n'a pas moins puisé dans la connoissance du cœur humain. Cet ouvrage, en un mot, ne me révèle pas un cœur comme celui dont parle notre Lamartine, *un cœur qu'un poids sublime oppresse*,

Un génie inquiet, une active pensée
Par un instinct trop fort dans l'infini lancée.

En voilà assez sur la composition de cet opéra; disons un mot de l'exécution. Le rôle d'*Otello* n'est pas un de ceux dans lesquels Rubini se montre sans rivaux. Rubini ne peut s'adapter à sa voix ce rôle écrit pour Garcia, qu'en transposant dans le haut tous les traits notés dans le grave. Il est même des morceaux qu'il a chantés un demi-ton au-dessus du diapason. Cependant il n'a pas été inférieur à lui-même, et il a déployé autant d'entraînement et de verve que de luxe d'ornements dans son premier air. Mme. Pasta s'est montrée fidèle à ses anciennes traditions en rétablissant l'air de la *Donna del Lago*, *Infelice!* à la place où Mme. Malibran chante la cavatine de Sigismond. Sa voix s'est affaïssée plusieurs fois dans le cours du second acte, mais dans la dernière scène du troisième elle a été constamment sublime.

Tandis qu'à chacune de ses représentations, le Théâtre-Italien attire la foule des dilettanti, la plus grande activité règne dans l'administration des autres théâtres. L'Académie royale poursuit avec zèle les répétitions de *Robert le Diable*, opéra de Meyerbeer, qui sera prêt pour la fin d'octobre. Les amateurs de belle et bonne musique attendent impatiemment cet ouvrage, dans lequel, assure-t-on, le talent du jeune auteur de *Crociato* a pris un nouvel essort. Les *Sybarites*, pastiche de M. Castil-Blaze, et les *Puritains d'Ecosse* se disputent le pas au théâtre des *Nouveautés*.

D'un autre côté, les artistes ne se découragent pas. Un de nos violonistes les plus distingués, M. Urhan, vient de dédier à l'auteur des *Orientales* un quintetto composé en l'honneur du génie de Beethoven, et d'après le plan de la musique instrumentale de ce grand homme. Cet ouvrage est sous presse. Nous nous faisons d'avance un devoir et un plaisir de le signaler à nos lecteurs *dilettanti*.

— Le feuilleton qui précède, après avoir pendant quelques jours *fait queue* dans les cartons de *l'Avenir*, toujours repoussé par une politique impérieuse et inexorable, peut aujourd'hui, grâce à l'absence des chambres, se glisser inaperçu. Son étendue ne me permet pourtant pas de parler, comme je l'aurois voulu, du *Barbier* [*Barbiere*], un chef-d'œuvre de comique, d'esprit, de verve, et, suivant toutes les apparences, un des derniers chef-d'œuvres de ce genre que nous entendrons de long-temps. Je me bornerai donc à dire quelques mots de la représentation d'hier soir. Un accident arrivé à Lablache au moment de son entrée en scène, a tenu pendant quelque temps le public dans un état de crise et d'anxiété. Peu s'en est fallu que Figaro n'ait été obligé de faire usage lui-même des drogues et des médicaments dont il fait l'énumération dans l'air: *Largo al factotum della città*, qu'il se disposoit à chanter. Une des trappes du théâtre s'est ouverte sous les pas de l'acteur, tandis qu'il le traversoit en courant; il a perdu l'équilibre, et entraîné par le poids de son corps, il est venu rouler avec force jusque auprès des quinquets de la scène; on l'a emporté aussitôt dans le théâtre. Après quelques moments de la plus vive impatience, on est venu annoncer que la chute de Lablache n'avoit eu aucune suite fâcheuse et qu'il alloit bientôt reparoître. En un clin d'œil, le machiniste a substitué une planche plus solide à l'ancienne, et Figaro a fait sa seconde entrée aux félicitations prolongées de tout l'auditoire. Jamais même il n'a chanté avec plus de gaîté et de mordant. C'étoit pour la première fois que Rubini remplissoit le rôle du comte Almaviva; Rubini n'est jamais un chanteur médiocre; mais ce rôle n'est pas propre à faire briller son talent; il est écrit trop bas pour lui, et tandis que Lablache portoit sans cesse ses traits dans le grave, Rubini aspirait // 4 // toujours à s'élever dans la région de l'aigu. Ce dernier a rétabli la seconde romance qu'Almaviva chante sous le balcon de Rosine, et dont celle-ci répète la dernière phrase du fond de son appartement. Une jeune actrice, Mme Caradori, débutoit dans ce rôle. La peur a nui au premier développement de sa voix; sa respiration étoit courte et gênée, son teint pâle, sa vocalisation indécise. A travers tout cela néanmoins le public a deviné la cantatrice habile, et de nombreux applaudissements lui ont donné plus de confiance et de fermeté. Peut-être a-t-elle prodigué trop d'ornements dans la cavatine; trop souvent aussi le dessin mélodique s'efface sous le luxe de ses fioritures. A la fin du *duo dunque io son*, un trait en syncopes substitué au trait en roulades de Rossini, ne s'encadre pas heureusement sous les octaves ronflantes et sonnantes, battues avec tant de netteté et de rondeur par Lablache. Du reste, ce duo a été fort bien dit de part et d'autre. M^{me} Caradori a chanté l'air du *Crociato* dans la leçon; elle y a fait preuve de goût et d'expérience. Je pense cependant qu'elle auroit pu faire un meilleur choix. Sa voix est plus qu'agréable; elle est égale, agile, étendue, puisque du *si bémol* grave, elle s'est élevée jusqu'au *si* de l'aigu. A ces qualités naturelles, cette actrice

L'AVENIR, 3 octobre 1831, pp. 1-4.

joint de l'habitude de la scène, des manières gracieuses, et une très bonne méthode de chant. M^{me} Caradori ne peut que gagner à vaincre sa timidité. Elle a trop de talent pour n'avoir pas foi en elle-même. – La salle étoit comble. – Mlle. Taglioni a fait avant-hier sa rentrée à l'Opéra dans *le Dieu et la Bayadère*, de la manière la plus brillante.

L'AVENIR, 3 octobre 1831, pp. 1-4.

Journal Title: L'AVENIR

Journal Subtitle: None

Day of Week: lundi

Calendar Date: 3 OCTOBRE 1831

Printed Date Correct: Yes

Pagination: 1 à 4

Title of Article: (28 septembre) ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE. *Le Siège de Corinthe*. – M. Dérivis fils. THÉÂTRE ITALIEN. *Otello*. – M^{me} Pasta, Rubini. (5 octobre.) *Il Barbiere*. M^{me} Caradori, Lablache. [Feuilleton de l'Avenir]

Subtitle of Article: None

Signature: J. D'ORTIGUE

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: Repris partiellement dans *le Balcon de l'Opéra*