

Un savant musicien, correspondant de l'Institut, M. Georges Kastner, a publié un livre plein de recherches curieuses, d'une érudition à la fois instructive et amusante, sous le titre suivant: *Les Voix de Paris; Essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours*. L'ouvrage porte pour épigraphe cette phrase de Rameau: «Écoutez les gens qui *chantent* ce qu'ils *crient* dans la rue.» C'est à la fois un bon livre et un beau volume, d'un format de luxe, imprimé en beaux caractères, en beau papier, et qui fait le plus grand honneur aux presses de M. Martinet.

Je n'ai pas l'intention de parler longuement de ce livre, attendu qu'il en sera, ici même, rendu compte par celui de nos jeunes collaborateurs qui s'est spécialement chargé de traiter tout ce qui concerne l'histoire de la capitale, et qui, à mesure que le marteau des architectes démolit ce qui reste du vieux Paris, le reconstruit dans le journal d'une main si habile et avec tant d'intérêt pour les lecteurs.

Je ne crois pas me tromper en disant que les auteurs de *Mesdames de la Halle* ont puisé à pleines mains dans le livre de M. Kastner, et ce n'est pas ce qu'ils ont fait de plus mal. Qui, parmi les érudits, ne connaît les *cris* que nous a conservés Guillaume de la Villeneuve:

L'autre crie: Feves noveles!
Aus et oingnons à longue alaine!
Puis après cresson de fontaine !
Vez-ci bon cresson orlenois.....

Nous sommes en plein dans ces *cris de Paris* dès les premières mesures de l'introduction de *Mesdames de la halle*; les plus connus défilent à travers le dessin musical, puis se réunissent en *tutti*. On dira que je fais de l'accessoire le principal; tout à l'heure, quand j'en viendrai à la pièce, il ne tiendra qu'à moi de faire du principal l'accessoire, par compensation.

Du reste, cette idée assez bizarre de mettre en musique les *cris de Paris* n'est pas nouvelle; elle date de plus de trois cents ans, et remonte à un musicien de génie qui vivait sous François I^{er}. Les *cris de Paris*, de Clément Jannequin [Janequin], sont restés aussi célèbres que le *Caquet des femmes* et la *Bataille de Marignan* du même compositeur. Choron, qui se connaissait en vieille musique, nous avait fait entendre ces diverses pièces dans les *Exercices* de la rue de Vaugirard, en 1827 et 1828; et pour peu que vous fussiez désireux de juger par vous-mêmes de ces morceaux d'un style pittoresque et d'un charmant effet, je suppose que mon savant ami M. Niedermeyer, l'habile directeur de l'École de musique religieuse de Paris, s'empresserait de vous les faire exécuter par ses jeunes élèves. Le musicien de *Mesdames de la Halle* n'a-t-il pas un peu altéré la physionomie de ces *cris* en les accompagnant d'une harmonie moderne? Est-ce bien ainsi qu'un compositeur doit traiter de vieux airs? Ouvrez le volume de M. Kastner à la planche 3, série C, où cet érudit a noté tous les *cris de Paris* tels qu'ils ont été conservés dans la pièce de Clément Jannequin [Janequin], et vous y verrez que la plupart de ces intonations, celles

surtout qui ont une forme mélodique, dérivent de la tonalité ancienne et appartiennent à ce qu'on nomme les modes du plain-chant.

Mais M. Kastner lui-même nous a-t-il conservé intacts les *cris* que l'on *chante* actuellement dans les rues? En nous donnant, dans les planches XI à XIX, série E, plusieurs variantes du même *cri*, a-t-il soigneusement distingué la formule primitive de ses nombreuses altérations? N'aurait-il pas dû éliminer certaines intonations qui sont évidemment des corruptions modernes? Enfin, n'eût-il pas dû écouter de préférence les vieux crieurs qui doivent naturellement avoir retenu la forme traditionnelle? M. Kastner est très consciencieux, très minutieux; il a voulu tout inscrire, tout enregistrer. Il aurait dû faire un choix; je me trompe: il n'a pas tout noté. Notre excellent et regretté Castil-Blaze, qui était aussi un observateur dans son genre, et dont l'oreille épiait si curieusement tous les sons, tous les bruits, Castil-Blaze avait noté quelques uns de ces *cris*: je les ai cherché en vain dans l'ouvrage de M. Kastner. Hélas! tout cela prouve que chaque chose a son temps, et que dans peu d'années il ne restera pas plus de traces de ces vieux cris qu'il ne restera de vestiges de la vieille cité. Les uns et les autres seront remplacés par des constructions et des «compositions» plus régulières peut-être, mais qui seront loin de présenter le même caractère.

Faut-il maintenant vous raconter cette pièce de *Mesdames de la halle*? Je le veux bien. Seulement, ne perdez pas de vue que nous sommes au centre des Halles, dans une atmosphère de marée, de friture, de légumes et d'argot. M^{lle} Ciboulette aime, en tout bien tout honneur, un jeune marmiton, M. Croûte-au-pôt, qui aime M^{lle} Ciboulette pour de bons motifs. Qu'est-ce que M^{lle} Ciboulette? Quel est son nom, son âge, sa famille? C'est là un point que les jeunes fiancés n'ont pas songé jusqu'à présent à éclaircir. Cependant, pour que les choses se passent régulièrement, il faut trouver une réponse à ces questions. On court aux informations, et la première chose qui en résulte est qu'un enfant du sexe féminin fut déposé, il y a dix-huit ans, à l'hospice par un soldat des gardes françaises. En suivant la trace de l'enfant, on voit que ce renseignement s'applique à M^{lle} Ciboulette. Sur ce, arrivent trois dames de la halle, qui, chacune à son tour, s'écrient: Eh! parbleu! c'est ma fille! Il n'est guère vraisemblable que M^{lle} Ciboulette soit fille de trois mères. Que faire? On ne peut guère la partager en trois morceaux; ce serait un peu trop; en deux, passe encore, comme dans le jugement de Salomon. Bref! M^{lle} Ciboulette est adjudgée à une des trois dames, — comment s'appelle cette dame? Ah! j'y suis: M^{me} Poire-Tapée, — et au soldat des gardes françaises devenu major. Le tout est assaisonné de quiproquos, de quolibets, de querelles, de coups de poing, de gros mots parfois un peu risqués, et d'un style!... qui laisse de bien loin le style de Vadé et de Lécuse. Il faut croire que tout cela est bien gai et bien drôle, puisqu'on rit aux larmes depuis le premier mot jusqu'au dernier. J'imagine néanmoins que les dames de la halle, les véritables, seront médiocrement flattées de voir que sur trois des leurs il y en a juste trois qui réclament comme leur géniture une jeune fille qui a été déposée il y a dix-huit ans à l'hospice des Enfants-Trouvés. Mais c'était le beau temps des gardes françaises.

Musicalement parlant, la nouvelle pièce des Bouffes est une opérette, et il n'y a rien à dire: elle se donne comme telle. Qui dit «opérette» dit un diminutif d'opéra, un petit opéra sans façon et sans conséquence au point de vue de l'art. Il est censé que la musique écrite pour cet objet, qu'elle soit d'un apprenti qui veut s'exercer ou d'un artiste qui veut se faire connaître, ou bien d'un compositeur en renom, est une musique «pour rire», comme dit mon spirituel ami et confrère M. Berlioz. J'examinerai dans un instant le sens que l'on doit attribuer à ces mots: «Musique pour rire»; je ne veux pas interrompre mon analyse.

L'éloge serait mince si je me bornais à dire que le style de la musique des *Dames de la Halle* est plus relevé que le style du libretto. Il ne saurait y avoir un argot en musique comme il y a un argot dans le langage. C'est précisément ce que nous allons voir. La musique des *Dames de la Halle* est loin d'être dépourvue de jet mélodique; elle a de la grâce, de la vivacité; l'instrumentation en est quelquefois piquante. Il n'est guère de personnage qui n'ait à chanter des couplets, et ces couplets sont généralement agréables. Il y a aussi de jolis effets d'ensemble. Un de ces ensembles offre une réminiscence de la phrase des ténors dans les couplets avec chœur de Grisinko de *l'Etoile du Nord*. Il n'y a pas grand mal à cela. Enfin, dans un chœur qui ne brille guère par l'enchaînement et la suite des motifs, on trouve un *tutti* vocal d'un excellent effet dramatique sur les paroles: *Elle est bonne*. M^{lle} Chabert, qui débutait ce soir-là à ce théâtre, a une voix qui ne manque ni de timbre ni d'une certaine étendue. Elle a fait entendre *l'ut* grave, et elle est montée jusqu'au *mi* bémol aigu. C'est une espèce de contraltino dont cette jeune artiste pourra tirer bon parti.

Maintenant, pour ce qui est de la «musique pour rire» ou, si l'on aime mieux du rire en musique, voici ce que j'ai à dire sur cette question à laquelle j'ai bien réfléchi. La puissance de la musique réside dans la faculté qu'elle a d'exprimer tous les sentimens que l'homme peut éprouver, et ceci suffit pour lui assigner le premier rang parmi les beaux arts, après les arts de la parole toutefois. La musique peut donc être triste, mélancolique, douloureuse, passionnée; elle peut respirer le calme, la joie, une douce gaîté. — Quant à la gaîté, laissez-moi vous dire, pour éviter de nombreux malentendus, qu'il faut tenir compte des nuances propres aux diverses nations; la gaîté italienne n'est pas la gaîté française, qui n'est pas non plus la gaîté allemande. De là, pour le dire en passant, l'erreur de ceux qui prétendent que la musique du *Médecin malgré lui* (un admirable chef-d'œuvre!) n'est pas gaie, sous prétexte qu'elle n'a pas la physionomie du *Barbier* [*Barbiere*] ni celle de *l'Italienne à Alger* [*L'italiana in Algeri*]. — Mais le rire n'appartient pas à l'ordre du sentiment; il appartient au domaine de l'idée, lequel est interdit à la musique. Le rire est le produit d'une combinaison de l'esprit. Il se manifeste par un état nerveux, une contraction spasmodique, déterminée, même chez les personnes les moins gaies, par la brusque assimilation, le rapprochement et le choc inattendu de deux idées ou de deux objets entre lesquels la nature ou l'habitude a mis une distance marquée. Alors même qu'une seule idée ou un seul objet est en jeu, le rire est excité par le contraste que cet objet ou cette idée présente avec un type que l'esprit sous-entend. Tout ceci est donc en dehors du domaine de la musique. La seule chose qu'il soit permis de lui

demander, c'est de fortifier, par un certain entrain et une certaine vivacité, l'action des moyens étrangers propres à exciter l'hilarité.

En ce sens, il y a réellement une musique «pour rire» qui constitue un genre inférieur, si l'on veut, comme en littérature le genre de la farce est inférieur au comique, comme le comique et le satirique sont inférieurs au sublime; mais qui n'en est pas moins un genre vrai, musical, appelé le genre bouffe.

Je n'ajoute plus qu'un mot. La preuve de l'impuissance de la musique relativement au rire se tire encore de cette considération que, dans le cas même où elle se trouve liée à une espèce d'argot où toutes les lois grammaticales sont foulées aux pieds, elle ne peut en aucune manière s'affranchir des règles de sa propre syntaxe. Faites-lui violer les lois de ses formes mélodiques et rythmiques, de ses périodes, de ses harmonies naturelles, non seulement elle ne dit plus rien, mais elle disparaît entièrement, tandis que le langage est toujours intelligible alors même qu'il est un pur jargon. Bien plus, ce jargon devient lui-même un élément de comique.

Avant de vous parler de *Bruschino*, permettez, en guise d'entr'acte, que je vous introduise à une soirée musicale qui a eu lieu chez M. Marmontel, séance des plus attrayantes par le choix et la qualité des invités, des plus intéressantes par les morceaux qui figuraient sur le programme. Ces morceaux, nombreux et variés, portaient un seul nom, le nom de M. de Vaucorbeil. M. de Vaucorbeil doit être content, et M. Marmontel doit être fier, car c'est dans le salon de M. Marmontel que la réputation de M. de Vaucorbeil est éclos l'année dernière, et c'est du même salon que la confirmation de cette réputation est sortie cette année-ci. 1858 a tenu les promesses de 1857. Venez-nous dire après cela que les programmes sont menteurs! Ce fut avec deux sonates pour violon et piano et un premier recueil de mélodies que M. de Vaucorbeil se présenta la première fois; il s'est présenté cette fois-ci avec un second recueil de mélodies, un quatuor pour instru- // 2 // -mens [instrumens] à cordes et une ouverture arrangée pour quatuor et piano. Dès le lendemain de cette soirée, les nouvelles mélodies pénétraient dans les plus beaux concerts, le concert de M. Reichardt, le concert de M^{me} Szarvady, entre autres. Le quatuor a été exécuté par MM. Vidal, Claudel et les frères Rignault. Il se compose d'un allegro vigoureux, savamment développé; — d'un scherzo, où dès les premières mesures d'un dessin arrêté et d'un rythme marqué, l'alto semble tout à coup faire bande à part en se mettant à la poursuite d'un motif qui ne présente aucun rapport avec l'idée principale; comme s'il disait à ses trois acolytes: «Ne faites pas attention, messieurs; poursuivez votre route; moi, je vais prendre un sentier détourné qui me mènera je ne sais où; mais, soyez tranquilles, je vous rattraperai.» En effet, après cette excursion, l'alto arrive à point nommé et reprend sa promenade avec ses camarades, marchant du même pas; cela est charmant, parce que cela est naturel et imprévu. Un adagio où deux idées, l'une en *ré* mineur, l'autre en *si* bémol, se disputent tour à tour l'attention de l'auditeur, et un final plein d'harmonies hardies et de fantaisies

originales terminent ce quatuor, écrit d'un bout à l'autre dans le vrai style du genre.

Voilà une analyse bien incomplète de ce quatuor que j'ai besoin, je l'avoue, d'entendre de nouveau pour en parler plus pertinemment. L'ouverture se distingue par l'élégance des idées; elle est bien coupée dans son ensemble, conduite habilement dans toutes ses parties; mais, quant à l'effet total, rien ne peut le faire soupçonner, car rien saurait remplacer l'orchestre.

Les nouvelles mélodies sont au nombre de sept. Sur ce nombre, trois sont extrêmement remarquables: *le Géant* est plein d'élan et le dessin mélodique s'y développe avec des formes et des mouvemens grandioses. Quand Stockhausen chante celle mélodie avec sa voix sonore et pure, sa belle et classique méthode, sa diction parfaite, et qu'il se sent soutenu par les sympathies de l'auditoire, il est magnifique d'entraînement. C'est le cas de lui appliquer la parole du psalmiste: *Exultavit ut gigas ad currendam viam*. Le défaut de certains artistes est souvent de ne pas oser. Pour ce qui est de Stockhausen, il triomphera toujours des dispositions du public toutes les fois qu'il aura confiance en lui-même.

La *Sérénade* est un morceau délicieux, bien que l'impression produite par les deux ou trois premières mesures ne soit pas favorable, non à cause de l'idée mélodique en elle-même, mais à cause de la trivialité inhérente au rythme à six-huit. Il y a néanmoins des choses si exquises dans les développemens que cette idée amène, et la modulation de la fin sur les paroles: *Ah! viens!* est si pleine de charmes qu'il ne reste plus d'autre sensation que celle d'un plaisir complet et sans mélange. Rien de plus simple que le procédé employé ici par le compositeur; c'est tout bonnement un échange entre la voix et l'accompagnement; de telle sorte que ce qui était accompagnement devient chant, *et vice versa*.

La *Ballade serbe* est un morceau plus parfait peut-être, et sans contredit plus original; c'est une espèce d'apologue qui a conséquemment deux parties, la fable et la moralité. La fable est la chose du monde la plus gracieuse, la plus naïve; le musicien l'a rendue avec une extrême délicatesse. Dans la moralité, il s'est surpassé encore; rien de suave et d'enchanteur comme les modulations qui bercent ici votre oreille. La voix qui vous parle et vous exhorte à la prudence est une voix qui pénètre jusqu'au fond du cœur. Mais il y a des tâches au soleil, ce qui donne envie d'en découvrir jusque dans les étoiles; or le défaut de cette ballade serbe, véritable étoile musicale, est de manquer de proportion. En un mot, la moralité ne devait pas être répétée. M. de Vaucorbeil s'est pris lui-même à son propre piège; il s'est laissé aller au charme de sa seconde idée, et, sans s'en apercevoir, il a péché contre l'unité. L'occasion était d'autant plus tentante que de nouvelles harmonies s'offraient à son esprit pour prêter de nouvelles grâces à la reprise de la phrase. N'importe. Il est des cas où il faut savoir laisser désirer plutôt que de satisfaire surabondamment. La manière dont Roger a chanté cette ballade et la sérénade est au-dessus de toute louange. Avec quelle intelligence, avec quel accent musical, avec quel sentiment poétique, il a rendu les intentions les plus délicates, les

nuances les plus fugitives des paroles et de la musique! Ceux qui ont vu ou entendu Roger à la scène savent qu'il est un grand artiste, mais il faut l'avoir vu et entendu dans les salons pour apprécier tous les trésors que cette âme d'artiste recèle.

Ces trois mélodies sont celles que je préfère dans le second recueil de M. de Vaucorbeil. Ce n'est pas que je fasse fi du *Psaume*, du *Pays*, d'*Erwanec-le-Rimeur*, et surtout des *Larmes de saint Augustin*, tant s'en faut. On en dira ce qu'on voudra, j'ai le bonheur de me rencontrer dans cette appréciation avec mon ami M. Reber, de l'Institut, que j'aimais à voir encourager, fêter et applaudir un nouveau venu qui s'annonce d'une manière si brillante. En donnant mon opinion, je donne donc celle de M. Reber, et certes celui à qui l'on doit les belles *Stances de Malherbe*, *Gai-Luli*, *Bergeronette*, *Thibaut*, *comte de Champagne*, *l'Echange*, et qui a répandu de si gracieuses cantilènes dans *la Nuit de Noël*, *M. Benoît*, *les Dames capitaines*, celui-là se connaît en mélodies.

Il me reste à féliciter M. de Vaucorbeil du goût qui préside au choix des poésies qu'il met en musique. Les vieux poètes français, et, parmi les modernes, MM. de Lamartine, V. Hugo, A. de Musset, Emile et Antony Deschamps, etc., sont ceux auxquels le musicien tient à honneur de s'associer. Aussi les chants de M. de Vaucorbeil sont-ils tous inspirés par une idée, par un sentiment, par un tableau qui ont une expression, une valeur, une signification. C'est que M. de Vaucorbeil n'est pas seulement un compositeur qui aligne des notes et qui combine des sons, c'est un artiste dans le sens le plus élevé, à qui rien de ce qui appartient au monde moral et intellectuel n'est étranger, dont le cœur palpite à tout ce qui fait tressaillir l'humanité, et qui s'abreuve aux sources les plus hautes et les plus pures de la pensée humaine.

Je viens à *Bruschino*. Ce fut à Venise, en 1815, que Rossini, alors âgé de vingt et un ans, fit représenter cet ouvrage dans la saison du carnaval. L'*impresario* malavisé s'était obstiné à vouloir lui donner un méchant libretto. Le jeune maestro vit une humiliation dans ce procédé, et, avec son caustique sang-froid, répondit à l'*impresario* qu'il aurait encore le dessous avec lui, attendu que lui, Rossini, était bien décidé à riposter à un méchant libretto par une musique plus méchante. Ainsi s'expliquent dans deux ou trois passages de l'ouverture de *Bruschino* ces temps de mesure frappés par les archets sur l'abat-jour en fer blanc des quinquets de l'orchestre. De plus, Rossini s'amusa à écrire les rôles de telle sorte que ceux des acteurs qui se distinguaient par l'étendue et la beauté de leur organe n'avaient que quelques notes à chanter, tandis que les longues tirades et les grands morceaux étaient réservés à ceux qui n'avaient jamais eu de voix ou qui l'avaient perdue. De ce nombre était le fameux Raffanelli, admirable chanteur, mais réduit à un filet de son. Grande fut la colère de l'*impresario* dont Rossini ne fit que rire et il se mit en devoir d'écrire *Tancredi*, pour lequel il avait un engagement à la Fenice. Telle est l'histoire de *Bruschino*, histoire que Stendhal (le vaniteux, prétentieux, paradoxal et très superficiel Henri Beyle, qui tout récemment a été sévèrement apprécié ici, et très justement à mon gré) a singulièrement travestie dans sa *Vie de Rossini*. D'abord cette anecdote de *Bruschino*, il la met sur le compte de la

Scala di seta (l'échelle de soie), opéra en un acte, que Rossini avait fait représenter l'année précédente; en second lieu, c'était, selon Stendhal, «à chaque mesure de l'allegro de l'ouverture» que les violonistes devaient frapper un coup d'archet sur les quinquets, ce qui n'eût pas simplifié la tâche des instrumens à cordes; en troisième lieu, pas un mot relatif à la manière dont les rôles avaient été distribués en vue des moyens des interprètes; enfin, ce qui est plus extraordinaire, pas un mot non plus dans tout l'ouvrage de cette même partition de *Bruschino*, à laquelle se rattache l'aventure. Cela n'a nullement lieu de surprendre d'ailleurs de la part d'un homme qui, avant la venue de Rossini à Paris, s'était donné dans le monde pour être de ses amis, s'exposant ainsi à une rude mystification qui ne lui manqua pas un beau matin que Rossini, traversant Paris pour se rendre en Angleterre, entra inopinément dans le salon de M^{me} Pasta, où quelques personnes étaient réunies. Comme les assistans se montraient surpris de l'air majestueux que gardaient les deux amis vis-à-vis l'un de l'autre, quelqu'un demanda à Beyle pourquoi il n'adressait pas la parole au grand artiste. Beyle demeura silencieux et immobile. D'un autre côté, on disait à Rossini: «Il y a ici un de vos amis, un homme d'esprit, Stendhal...» Et Rossini répondait: «Je ne le connais en aucune façon; je ne l'ai jamais vu.»

Gardez-vous bien pourtant de prendre à la lettre le jugement plus que sévère qu'il plaît à la modestie de Rossini de porter aujourd'hui sur *Bruschino*, comme aussi il ne faudrait pas, d'un autre côté, s'exagérer l'importance de l'œuvre. La première chose qui frappe en entendant cette musique, c'est sa jeunesse, sa fraîcheur; elle n'a nullement vieilli. Et cependant cette partition date de 1815; elle compte aujourd'hui quarante-cinq printemps. Combien d'ouvrages ne remontent pas aussi loin et ont fait la réputation de leurs auteurs, qui montreraient d'affreuses rides et tomberaient en ruine aux yeux du public désenchanté si on avait l'imprudence de les remettre à la scène! Le Rossini de *Bruschino* n'est pas encore le Rossini de *la Cenerentola* et de *Il Barbiere*; c'est bien le même artiste, mais dans des proportions moindres. On retrouve dans *Bruschino* l'influence de Cimarosa et de Paisiello, mais on y pressent déjà ces dessins arrêtés, cette ampleur de formes, ce souffle magistral que l'on admirera plus tard dans tant de beaux ouvrages. Heureux si, dès cette époque, au moment où ce puissant et fécond génie allait s'épanouir dans *Tancredi* et jeter un si vif éclat, il eût voulu, par respect pour les dons admirables que le ciel lui avait si libéralement départis, débarrasser son style de ces formules expéditives, de ces lieux-communs sonores, de ces répétitions parasites qui déparent trop souvent les pages les plus ravissantes comme les plus nobles inspirations du maître! Je le dis à regret, mais une conviction profonde commande cette réserve à mon admiration aussi sincère que respectueuse.

Allez donc entendre *Bruschino* si vous ne l'avez déjà entendu. Vous y verrez que cette histoire des archets dont on a fait tout de bruit, qui n'est après tout qu'une innocente espièglerie et non une *extravagance*, comme dit Stendhal, n'empêche nullement l'ouverture d'être vive et pimpante. Vous y trouverez une jolie introduction, un joli duo, un trio excellent, un quatuor plein de verve et d'esprit.

Cet opéra est le neuvième de Rossini. Notre musicien avait débuté en 1810, à Venise, sur le théâtre San-Mozé, par *la Cambiale di Matrimonio*. Néanmoins le premier ouvrage qu'il ait écrit est *Demetrio e Polibio*, qu'il composa tandis qu'il était encore sous la direction de son maître, le P. Mattei, et qui ne fut représenté que le troisième, à Rome, après *l'Equivoco stravagante* (Bologne, 1811). Si, de 1810, nous allons jusqu'en 1829, année de *Guillaume Tell*, nous parcourons un cercle de dix-neuf ans, pendant lesquels Rossini donna quarante ouvrages, y compris le *Stabat* qui était écrit à cette époque, quoiqu'il n'ait vu le jour que beaucoup plus tard. Le paresseux! Je dis paresseux, non parce que Rossini a écrit quarante ouvrages en dix-neuf ans, mais parce que depuis lors il en est resté vingt-neuf sans rien faire, si ce n'est les *Soirées musicales*, petites scènes exquises, et tout récemment quelques mélodies inédites qui ne le cèdent en rien aux *Soirées* pour la grâce et le jet mélodique, et qui l'emportent peut-être par un je ne sais quoi d'achevé dans le style. Du reste, cette épithète irrévérencieuse n'est pas de moi, elle est de Donizetti. Tandis qu'on montait à l'Opéra je ne sais plus quel ouvrage de l'auteur de *Lucie* [*Lucie de Lammermoor*] ce dernier arriva un matin au théâtre avec la plus grande partie, entièrement refaite pendant la nuit, d'un acte qu'à la répétition de la veille on avait jugé impossible. Et comme on s'émerveillait autour du compositeur de cette facilité d'improvisation et de cette promptitude, quelqu'un lui demanda à ce propos s'il était bien vrai, comme on le disait, que Rossini eût composé, écrit, fait répéter et jouer à Rome le *Barbier* [*Il barbiere*] en onze jours. «Eh! mon Dieu, oui, s'écria Donizetti, il est si paresseux!»

JOURNAL DES DÉBATS, 19 mars 1858, pp. 1–2.

Journal Title: JOURNAL DES DÉBATS

Journal Subtitle: None

Day of Week: vendredi

Calendar Date: 19 MARS 1858

Printed Date Correct: Yes

Pagination: 1 à 2

Title of Article: REVUE MSUCIALE. [Feuilleton du Journal des Débats]

Subtitle of Article: THÉÂTRE DES BOUFFES-PARISIENS: Première représentation de *Mesdames de la Halle*, paroles de M. Armand Lapointe, musique de M. Offenbach. – *Bruschino*. – *Les Voix de Paris*, par M. Georges Kastner. – Quatuor, ouverture et nouvelles mélodies de M. A. de Vaucorbeil. – Stockhausen. – Roger.

Signature: J. D'ORTIGUE

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: None