

ROSSINI ET SES ŒUVRES

EN FRANCE

(1817-1829)

La saison lyrique qui vient de s'achever nous a apporté la surprise d'un Cycle Rossini par le *Teatro di Torino* comprenant, avec *le Barbier de Séville*, deux ouvrages inconnus des amateurs modernes, et même de nombreux musiciens : *l'Italiana in Algeri* et *la Cenerentola*. Voici trois ans déjà, la « Petite Scène » avait ressuscité une des dernières œuvres théâtrales du maestro, *le Comte Ory*, qui avait charmé les auditeurs privilégiés de M. X. de Courville. Ce mois-ci, l'Opéra prépare — pour le centenaire de cet opéra, qui l'est en même temps du Romantisme, — une reprise de *Guillaume Tell*. Ce subit intérêt pour le « cygne de Pesaro » se maintiendra-t-il? On n'oserait l'affirmer, mais il ne faudrait pas non plus trop en douter : tout est possible à notre époque, qui ne dédaigne pas l'art facile. Encore serait-il nécessaire de disposer, à Paris, d'artistes tels que ceux, rares mêmes en Italie, qu'a réunis M. Guido M. Gatti à Turin pour tenter la reprise d'œuvres aussi éloignées des habitudes modernes.

Sans chercher à prédire vainement l'avenir, nous voudrions évoquer ici, à propos de Rossini, une période passée, et fort brillante, de nos annales lyriques, et que le meyerbeerisme d'abord, puis le wagnérisme et tout ce qui s'en est suivi ont rejetée dans l'ombre, vers la fin du siècle dernier. Ainsi que le constatait Stendhal, précisément dans sa *Vie de Rossini*, « une chose fort triste, qui

est peut-être une vérité, c'est que le *beau idéal* change tous les trente ans » (1). L'histoire même de notre Opéra national nous enseigne que les grandes périodes de son histoire sont un peu plus longues, chaque « règne » étant en moyenne de cinquante à soixante ans : depuis 1672, Lully, Rameau, Gluck, Rossini et Meyerbeer, Wagner s'y succèdent, selon un rythme presque régulier. Aujourd'hui, comme en 1730, en 1774, en 1826 ou vers 1890, nous sommes à une nouvelle date critique... Qui nous donnera un nouveau *beau idéal*?

§

Lorsque Rossini commença d'être connu en France, il le fut naturellement par le Théâtre-Italien. A l'Académie royale de musique, l'époque de Spontini, ère de transition succédant au règne de Gluck, l'opéra historique, l'opéra à grand spectacle, romantique en un mot, reléguait aux archives les partitions de Gluck et leur classicisme Louis XVI. Comme sous la Régence, comme de nos jours, le répertoire s'augmentait, entre les tragédies moribondes, de ballets à la mode, dont la fortune était parfois éphémère, mais qui convenaient mieux à un public blasé sur les grandes émotions, et dont l'instruction classique laissait encore à désirer. L'Opéra appelait un sauveur; et ce fut l'Italien qui vint donner le coup de grâce au Bohémien Gluck et à ses successeurs.

De même que l'Orphée germanique, Rossini devait terminer sa carrière en travaillant pour l'Académie royale de musique. Cette période parisienne coïncide avec l'époque de la Restauration, comme les dernières années de Gluck avec le règne de Louis XVI.

(1) Stendhal, *Vie de Rossini* (Paris, 1824), introduction, p. 12. « Tout ce que je sais, dit encore Stendhal dans le même volume, c'est qu'à chaque période (et chacune d'elles dure douze ou quinze ans, à peu près, le temps qu'un compositeur est à la mode), à chaque période, dis-je, on a cru être arrivé à un terme de la révolution. Moi-même, je suis la dupe d'un magicien qui a donné les plaisirs les plus vifs à ma première jeunesse... Je me dénonce même comme un *Rossiniste de 1815* » (p. 152-153).

Avant la représentation de *l'Italiana in Algeri*, à la salle Favart, la dernière année de la direction de M^{me} Catalani (1^{er} février 1817), des morceaux de Rossini, « propagés par des amateurs avides de progrès, enchantaient les salons » (2). Montés assez pauvrement, bien qu'on remarque dans la distribution M^{me} Pasta, l'opéra-bouffe de Rossini n'obtint que onze représentations à l'origine, et dut attendre quatre ans une reprise. Il se joua devant des salles presque vides, fit peu d'effet en somme et, rappelait plus tard Imbert de Laphalèque, « quelques auditeurs qui trouvaient en Rossini un talent prodigieux » furent taxés d'extravagance; « on les montrait du doigt » (3).

L'anonyme X. du *Journal des Débats* (Hoffmann peut-être?) consacra une petite colonne de son petit feuilleton du 3 février à cette *Italiana* — qu'il prenait pour le premier ouvrage de Rossini! — Après avoir taxé le livret d'absurdité :

la. musique, disait-il, est le coup d'essai d'*il signor Rossini*, qui n'avait que dix-sept ans lors de son début dans la carrière de Cimarosa, et de son maître Mattei. M. Rossini jouit aujourd'hui d'une grande réputation à Rome et dans toute l'Italie, et c'est une preuve que ce coup d'essai n'a pas été son coup de maître. Le second acte est d'une nullité absolue... Le finale [du premier] est d'une facture un peu baroque, mais fort gaie et fort originale, M^{me} Morandi n'était pas encore assez remise d'une indisposition qu'elle vient d'essuyer; il y avait fort peu d'ensemble dans les chœurs. Il faut espérer que d'autres ouvrages de M. Rossini nous mettront à même d'apprécier plus favorablement le talent de ce moderne compositeur.

Ces onze représentations avaient suffi cependant pour déchaîner les polémiques, sinon une nouvelle guerre musicale; car, malgré le peu de liberté de la presse, on avait tout de même quelques autres sujets de discussion sous Louis XVIII que sous Louis XVI.

(2) L. Quicherat, *Adolphe Nourrit* (Paris, 1867), I, p. 24.

(3) Dans la *Revue de Paris*, 1829.

Selon Fétis, qui est à peu près du même avis que son confrère, cet ouvrage ne se releva jamais complètement de ce premier échec. « Soit qu'on ne fût point accoutumé au nouveau genre de musique qu'il annonçait, soit qu'on fût plus choqué des endroits faibles que satisfait des beautés qu'on y trouve, il est certain qu'il n'eut alors qu'un très petit nombre de représentations, qui ne laissèrent que des impressions défavorables dans l'esprit des amateurs (4). *L'Inganno Felice* qui succéda à *l'Italiana* au théâtre de Paris (5) ne fut guère plus heureux : c'est sans doute à ces deux essais infructueux qu'il faut attribuer le peu d'empressement des habitants de cette ville pour la musique de Rossini jusqu'à l'apparition du *Barbier*, qui changea l'indifférence en enthousiasme » (6).

Rossini avait vingt-six ans, lorsque, à la fin de juillet 1818, le *Moniteur* publia cette information :

On mande de Naples, sous la date du 9 juillet, que le bruit s'y était répandu de la mort de M. Rossini, l'un des plus célèbres compositeurs actuels de l'Italie : heureusement, ce bruit, occasionné par une maladie très grave de M. Rossini, a été démenti; il est actuellement hors de danger (7).

A cette époque, la direction malheureuse de M^{me} Catalani ayant pris fin, la maison du roi réunit les Italiens à l'Opéra, sous la direction unique de Persuis. « On passa onze mois, dit Albert Soubies, à signer des engagements, à préparer une troupe homogène, à rassembler des artistes comme Garcia, dont les exigences étaient énormes, Barilli, Bordogni, Graziani, Pellegrini, M^{me} Mainvielle-Fodor » (8), et l'on rouvrit le 20 mars 1819. Ce fut Garcia, l'un des créateurs d'*Il Barbieri di Siviglia*, à Rome en 1816, qui l'introduisit sur la scène parisienne. A Persuis

(4) Reprise en 1821, *l'Italiana* quitta tout à fait le répertoire en 1866, après 133 représentations. Le Teatro di Torino en a donné trois en mai 1929.

(5) Première représentation le 13 mai 1819; 44 jusqu'en 1828.

(6) *Revue musicale*, t. II, décembre 1827, p. 446.

(7) *Moniteur* du 29 juillet 1818.

(8) A. Soubies, *le Théâtre-Italien de 1801 à 1913* (Paris, 1913), p. 16.

avait succédé le grand violoniste Viotti (30 octobre 1819-1821). Paer, directeur de la musique depuis plusieurs années, avait retardé autant qu'il avait pu l'avènement de Rossini dont il prévoyait le triomphe, et cherché par des manœuvres sourdes à nuire au succès de cette partition (9) qui parut pour la première fois le 26 octobre 1819, interprétée par Debegnis, Graziani, Pellegrini, Garcia, M^{me} Ronzi-Debegnis. La première représentation, qui, selon Castil-Blaze, se ressentit des articles « publiés par de stupides journalistes », qui, à Paris comme à Rome, opposaient le nouveau *Barbieri* à celui de Paisiello (connu à Paris depuis 1789), fut « très froide. Il est vrai que M^{me} Ronzi de Begnis échauffait peu le rôle de Rosina, pour laquelle son talent était insuffisant » (10). Le 14 décembre, M^{me} Fodor l'y remplaça, et l'ouvrage, à la fin du mois, arriva à sa dixième représentation; 30 en furent données en 1820, 24 en 1821; 573 au total, en italien jusqu'en 1914, dont 3 à l'Opéra en 1912 et 11 au théâtre des Champs-Élysées; plus six sur la même scène au mois de juin dernier, par le Teatro di Torino.

Toutes les formules laudatives ont été épuisées sur ce chef-d'œuvre, apprécié de Beethoven, qui dit à Rossini : « Surtout, faites beaucoup *del Barbieri* » (11), non moins que de Berlioz, qui pourtant dans sa jeunesse n'aimait guère « ce pantin de Rossini », partageant sur certaines de ses œuvres l'opinion de M. Ingres : « C'est de la musique d'un malhonnête homme » (12).

L'œuvre avec laquelle le musicien s'identifie, pour ainsi dire, aux yeux de la postérité, exaspéra les anti-rossinistes parisiens. Si Paer, peut-être, l'avait montée à re-

(9) Castil-Blaze, *l'Opéra-Italien de 1548 à 1856* (Paris, 1856), p. 385.

(10) Fétis, qui nous fournit ce renseignement dans sa *Biographie universelle des musiciens* (t. VI, p. 404), défend au contraire Paer, dans l'article cité de sa *Revue musicale*, de décembre 1827 (p. 447, note). Ce fut, dit-il, Paer, qui, par une négociation habile entre M^{mes} de Begnis et Mainvielle-Fodor, « sauva ce bel ouvrage de l'outrage d'une chute ».

(11) E. Michotte, *La visite de R. Wagner à Rossini (Paris, 1860)* (Paris, 1905), p. 32.

(12) H. Berlioz, *Mémoires* (Paris, 1870), ch. XIV, p. 48-49.

gret, il ne pouvait guère s'exprimer publiquement. Berton, de l'Institut, n'était pas tenu à tant de discrétion. Surnommant Rossini *il signor Vacarmini*, « il criait publiquement au scandale, disent les frères Escudier, et poussait même la témérité jusqu'à écrire que *le nouveau Messie de l'Italie n'était qu'un charlatan*, que ses ouvrages étaient dénués de sens commun ». L'auteur de *Montano et Stéphanie* déversait sa mauvaise humeur pédante dans *l'Abeille* et se faisait rabrouer vertement par le rédacteur rossiniste du *Miroir*. Il composait même un canon à trois voix, dont voici les paroles :

Oui, dans ce Paris sans égal,
Tous les jours c'est un carnaval;
Ce monsieur chose est un Molière,
Ce monsieur chose est un Voltaire;
Nous n'avons plus de Sacchini,
De Grétry ni de Piccinni;
Nous n'avons plus que Rossini.
A la chi-en-lit, à la chi-en-lit (13)!

Dans la grande presse, le *Moniteur* se contentait d'écrire, le 13 décembre, que « les compatriotes *del signor Rossini* pourraient bien avoir raison ». Ce n'était pas compromettant.

Le *Journal de Paris* constatait d'abord un succès flatteur, mais dans un second article, du 28 octobre, il souhaitait que le *Barbier* de Paisiello vint « reprendre ses droits » et dire à celui de Rossini : « *Fais place à ton maître!* »

Aux *Débats*, le critique anonyme comparait de même les deux partitions, et réclamait le retour de l'ancienne; avec quelques coupures dans le récitatif, elle sera un triomphe pour Paisiello sur son concurrent, triomphe « non pas plus assuré, mais plus éclatant. Heureusement, M. Rossini, pour se consoler de sa défaite, pourra se dire à lui-même ce qu'Enée dit à Turnus :

(13) Les frères Escudier, *Rossini, sa vie et ses œuvres* (Paris, 1854), p. 106-107.

Æneæ magni dextra cadis!

(Tu tombes, de la main du grand Enée!) [14] »

Dans un journal d'opposition intermittent, *le Censeur européen*, le futur historien Augustin Thierry se rangeait aussi dans l'opposition musicale. Reprochant à l'Italie d'oublier « ses vieilles admirations », en faveur d'un jeune compositeur vivant, qui « n'a pas craint de se faire le concurrent d'un homme que l'Italie proclamait comme un des génies de la musique »; dans ce *Barbier*, « applaudi depuis Milan jusqu'à Naples », Augustin Thierry était frappé par « des débauches informes, un mélange bizarre de tous les styles que l'on retrouve, étonnés de se voir ensemble, la mélodie indécise de l'Ecosse, la sécheresse des airs français, le fracas de l'harmonie allemande et, par intervalles, quelques phrases de chant italien mal développées, se succédant brusquement l'un à l'autre, comme des flocons de vapeur qui s'élèvent et s'évanouissent aussitôt. »

...Rossini n'a rien ajouté au progrès musical, poursuivait le jeune historien... Le chant et l'harmonie sont prodigués par lui au hasard et sans discernement, de manière à flatter l'oreille, mais de manière aussi que, quand l'oreille est flattée, il faut que l'esprit s'absente pour que le déplaisir moral ne détruise pas la jouissance physique... Rossini ne prétend pas émouvoir par son génie... Il ignore complètement le grand secret de l'art d'intéresser par les impressions fugitives de l'oreille... Il ne fait aucun cas de la passion principale... Des scènes d'imbroglio, de surprise, de confusion, de fracas, voilà ce qui lui a paru digne de sa verve... Son ouvrage a peu d'intérêt. La hardiesse de ses modulations bizarres, la singularité originale de ses mouvemens d'orchestre, peuvent divertir; mais rien de tout cela n'attache...

Il y avait, au milieu d'exagérations, quelques observations justes dans ces lignes retrouvées par Félix Delhasse (15).

(14) On trouvera un grand nombre de citations de la presse contemporaine dans Combarieu, *Histoire de la musique* (Paris, 1913), t. II, p. 496 et suiv.

(15) F. Delhasse, *Augustin Thierry critique musical (Chronique musicale)*. 1^{er} août 1873, p. 223-224.

Dix ans après *le Barbier*, à la veille de *Guillaume Tell*, Joseph d'Ortigue, l'ami de Berlioz, jugeait assez sévèrement, lui aussi, mais avec plus d'expérience et de compétence, l'art nouveau, dans sa *Guerre des dilettanti* :

Il fallait rendre l'art plus facile plutôt que de le simplifier, dit-il; il fallait un auteur qui fût compris tout de suite sans qu'il fût besoin de l'étudier... Sa musique demande une exécution forte... Elle ne s'adresse qu'aux *demi-savans*; ceux-là seuls retiendront une cavatine.

Ses opéras, constatait encore d'Ortigue, perdent beaucoup à l'exécution au piano. Et, le comparant (comme Stendhal) à Voltaire :

Rossini et Voltaire semblent avoir été faits en tout pour ces esprits qui ne jugent que sur des apparences.

Après *le Barbier*, qui devait conquérir toutes les scènes lyriques de Paris, au cours d'un siècle (16), et toutes celles de provinces, — grâce à l'adaptation de Castil-Blaze, où, comme pour les *Nozze* de Mozart, l'illustre dérangeur emprunta le dialogue de Beaumarchais, et ne se gêna pas pour disposer à son goût la partition de Rossini, — après *le Barbier*, les Italiens donnèrent d'abord *Torvaldo et Dorlisca* (21 novembre 1820), qui avait peu réussi en Italie (un *fiaschetto*, mandait Rossini à sa mère). « Rossini, disait Fétis, à la reprise de 1827, éprouvait évidemment un dégoût de musique en écrivant cet opéra » au libretto absurde, imité de *Lodoïska*. Deux représentations furent données en 1820 et trois en mai 1827, pour les débuts non de Marietta Gracia, la future Malibran, comme dit Castil-Blaze, mais d'une dame Gar-

(16) *Le Barbier de Séville* parut une fois, fragmentairement, à l'Opéra, le 9 décembre 1853; dans l'adaptation de Castil-Blaze, seule connue en France, il fut joué à l'Odéon le 6 mai 1823; au Théâtre-lyrique, le 28 septembre 1851, jusqu'en 1856 d'abord, puis en 1858, et de 1868 à 70; il reparut à l'Athénée le 20 septembre 1873, passa à l'Opéra-Comique le 8 novembre 1884 seulement, et y atteignit 259 représentations en août 1914. La première représentation en province date du 19 novembre 1821, à Lyon.

Il a été joué également au théâtre lyrique de la Gaité, et il fait partie actuellement du répertoire du Trianon-lyrique.

zia, qui y eut quelque succès. *La Pietra del Paragone* (5 avril 1821), dont Rossini utilisa plus d'une page dans *la Cenerentola*, ne fut guère plus heureuse avec trois soirées.

Otello (5 juin 1821), qui n'abandonna le répertoire qu'en 1877, après 307 représentations, fut l'occasion d'une vive polémique entre Berton, dans *l'Abeille*, et le rédacteur du *Miroir*, qui jugeait Rossini

...plus dramatique que Mozart, comme Voltaire est plus dramatique que Racine, en dépit et peut-être à cause de la rare perfection qui distingue le style du flatteur harmonieux de Louis XIV... Au brillant Rossini ce qui appartient réellement, c'est la vivacité de l'esprit, l'éloquence dramatique et la vérité de l'expression (17)...

Berton, tout en reconnaissant à Rossini, « une imagination brillante, de la verve, de l'originalité, une grande fécondité », lui reprochait encore de n'être pas toujours correct, « et quoi qu'en disent certaines personnes, la pureté du style n'est pas à dédaigner et les fautes de syntaxe de la langue dans laquelle on écrit ne sont jamais excusables. M. Rossini sait tout cela, et c'est pourquoi je me permets de le dire ici... Ce compositeur est, sans contredit, le talent le plus brillant que l'Italie ait produit depuis Cimarosa; mais on peut mériter le titre de célèbre, sans pourtant être à la hauteur de Mozart » (18), auquel les rossinistes ne cessaient de comparer le maestro.

L'anonyme du *Miroir* répondit le lendemain que le public, ne venant chercher au spectacle que du plaisir, « se garde bien de chicaner un compositeur qui lui plaît sur ces prétendues infractions aux axiomes du Conservatoire et aux théories du professorat ». En admettant même que Rossini mérite tous les reproches dont il est l'objet,

(17) *Le Miroir*, 6 juin 1821.

(18) *L'Abeille*, 4 août 1821. Lettre de Berton, citée par Stendhal, p. 125, qui reproduit également deux articles du *Miroir*.

il reste démontré, au moins par le fait, que les partitions du célèbre compositeur sont plus parlantes, plus expressives, plus populaires que celles des maîtres les plus renommés. Voilà ce que j'entends par le mot dramatique, il est impossible de l'entendre autrement... Il y a dans la musique de Rossini je ne sais quoi de vivant et d'actuel qui manque aux magnificences de Mozart... Il n'y a en fait que deux espèces de musique : la musique qui plaît, et la musique qui ne plaît pas (19).

L'objet de la querelle, qui se renouvelle à toutes les époques, était indiqué en ces derniers mots. Et Stendhal, dont le culte pour Mozart s'alliait à son admiration pour Rossini, disait un peu plus tard : « Sa musique est éminemment romantique parce qu'elle est calculée sur nos besoins actuels », elle « s'accorde fort bien du bel arrangement du théâtre de Paris; dans tous les sens possibles, c'est de la musique faite exprès pour la France ».

Le 18 septembre suivant, parut *la Gazza ladra*, — qui fournit, jusqu'en 1858, 230 représentations italiennes, — « l'une des partitions les plus délicieuses, les plus dramatiques, les plus originales que nous connaissions jusqu'ici au Théâtre-Italien », affirmait un « vieux Mélomane » dans une *Lettre sur la musique* (*Miroir* du 12 avril 1822). *Cenerentola*, le 8 juin 1822, fut le onzième ouvrage de Rossini joué à Paris. C'était son dernier opéra-bouffe, et son plus parfait, au dire des dilettanti, qui lui reprochaient cependant d'y avoir inséré de nombreuses pages de partitions antérieures. Le critique du *Moniteur* y retrouvait néanmoins l'imagination brillante du compositeur, « qui semble improviser plus que composer, et qui sait tour à tour et avec des moyens à peu près semblables, être vive, spirituelle, touchante et pathétique (20). »

(19) *Le Miroir*, 28 juillet 1821.

(20) *Le Moniteur*, 10 juin 1822. Arrangée par Castil-Blaze et d'Aubigny, *la Gazza*, devenue *la Pte voleuse*, fut jouée à l'Odéon, l'année de *Robin des bois*, le 2 août 1824, et fut reprise au Théâtre-lyrique le 23 avril 1852 (7 représentations). Cet arrangement, imité d'un drame de Caignez à la Porte-Saint-Martin (dont s'était inspiré le librettiste de Rossini, Gherardini, en 1817), fit connaître la partition en province. Lille en avait eu la primeur, le 15 octobre 1822.

Tancredi, « parodie de l'une des plus touchantes de nos tragédies;... misérable profanation » du *Tancrede* de Voltaire, dit le *Miroir*, l'avait précédée de peu, le 23 avril 1822. La musique en paraissait à ce journal « bien inférieure à celle de son *Otello*, soit par le charme des motifs, soit par la profondeur et la justesse de l'expression ». Le rôle, travesti, du (ou de la) protagoniste, malgré le talent de M^{me} Pasta, nuisait d'ailleurs au succès de l'ouvrage.

Le public de Paris ne se prêtera jamais à voir un héros dans une femme, parce qu'elle aura revêtu une toge ou endossé une cuirasse (21).

A *Tancredi* s'adjoignait bientôt un autre *opera seria*, oratorio plutôt, *Mosé in Egitto* (20 octobre; 64 représentations jusqu'en 1835), dont l'Opéra devait s'emparer cinq ans plus tard. On sait l'analyse enthousiaste qu'en a faite Balzac dans son petit roman de *Massimila Doni* (1839).

§

Avec le *Turco in Italia* (33 représentations en deux ans, à partir du 23 mai 1820) et l'*Elisabetta*, donnée d'abord sur la scène de l'Opéra, le 10 mars 1822, pour le bénéfice de M^{me} Fodor-Mainvielle (6 représentations en tout, en 1822 et 1829), les Parisiens avaient fait connaissance avec une douzaine d'ouvrages du maestro, lors-

(21) *Le Miroir*, 25 avril 1822. Le mois suivant (27 mai), le Vieux Mélo-manie disait du *Tancredi* : « C'est une partition de concert. Il ne faut pas prendre cela comme un jugement rigoureux. Que demandons-nous en effet à la musique italienne, si ce n'est de nous plaire avant tout? Ce n'est assurément pas de la tragédie que le public vient habituellement chercher à l'opéra seria... Disons donc que si *Otello* est beau au théâtre, la partition de *Tancredi* est très utile sur le piano ». Cette lettre était suivie d'une réclame de Pacini, qui mettait en vente la partition, au prix de 25 fr., plus les portraits de Rossini et de la Pasta (un fr. chacun). « Les dilettanti, disait la réclame, qui hésiteraient entre le *giovin di gran genio* et la belle figure de la cantatrice qui reproduit ses chants si heureusement, pourront sortir d'embarras en prenant les deux portraits. »

que celui-ci vint en personne à Paris. Une lettre de Naples avait annoncé, en janvier 1822, qu'il devait, après le carnaval, se rendre à Londres, et s'arrêter au retour à Paris, « où il aurait plaisir à se fixer. Il voudrait, ajoutait-on, ne plus travailler que pour Paris, où la supériorité de l'exécution et le goût exquis du public peuvent seuls donner quelque prix au succès d'un auteur » (22). Le voyage fut retardé jusqu'en 1823. Engagé, avec sa femme, la cantatrice Colbran, à des conditions magnifiques, après le congrès de Vérone, pour aller à Londres, Rossini se mit en route en octobre, et débarqua à Paris dans la soirée du 9 novembre.

On connaît par le menu ce premier séjour de Rossini à Paris (23). Il dura quatre semaines, jusqu'au 7 décembre. Descendu à côté de l'ancien Opéra (aujourd'hui place Louvois), rue Rameau, chez son compatriote Biagioli, savant commentateur de Dante, et ne connaissant guère d'autre musicien que Panseron, qui avait étudié à Bologne avec Mattei, Rossini parut, le 11, au Théâtre-Italien (24), où l'on chantait le *Barbier*, avec Pellegrini, Graziani, Profesi et M^{lle} Mori. Après la représentation, où le maestro avait été l'objet d'interminables ovations, et traîné sur la scène, une sérénade lui fut donnée par les musiciens, fort avant dans la nuit, devant son domicile tout proche. Le lendemain, il se montra à l'Opéra, où l'on donnait, — maigre régal, — le *Devin de village* de J.-J. Rousseau et un ballet; mais quatre jours plus tard, il alla entendre un acte ou deux du *Fernand Cortez* de Spontini. Il vit encore *Otello* à la salle Louvois, donnée le 25 au bénéfice de Gracia, et y fut acclamé sur la scène, entre le bénéficiaire et M^{me} Pasta. Mais l'épisode le plus

(22) *Le Miroir*, 16 janvier 1822, lettre de M. G. D., « jeune musicien de beaucoup de talent, qui se trouve en ce moment à Naples », 21 décembre 1821.

(23) Cf. Adolphe Jullien, *Paris dilettante* (Paris, 1884), *Scribe et Rossini*, p. 67 et suiv.

(24) Alors rue de Louvois; n° 6 actuel, occupé par une école communale.

curieux de ce passage à Paris est le banquet qui fut organisé en son honneur, le 16 novembre, au restaurant du *Veau qui tette*, place du Châtelet. Les journeaux amis firent toute la réclame possible pour chauffer l'enthousiasme, et cent cinquante convives répondirent à leur appel; parmi eux on remarqua : M^{lle} Mars et M^{me} Pasta à droite et à gauche du maître, M^{lle} Georges, M^{me} Grassari, Cinti, Méric. Lesueur présidait, ayant à droite M^{me} Rossini; Talma, Boieldieu, Garcia, Martin, Auber, Herold, le décorateur Ciceri; Panseron, Casimir Bonjour, Horace Vernet et autres « dilettantes de guinguette », comme disait dédaigneusement la légitimiste *Quotidienne*, figuraient parmi les souscripteurs et convives. On lut des vers, on porta des toasts, on entendit des fragments de Rossini, de Gluck, de Grétry, de Mozart dans l'intervalle et « pour terminer », le *Buona sera d'il Barbieri*; le tout sous la direction de Gambaro. Une médaille fut gravée, qui rappela cette mémorable manifestation, raillée par la presse anti-rossiniste, et aussitôt mise en vaudeville.

Rossini n'avait pas encore quitté Paris que Scribe et Mazère, faisaient jouer au Gymnase, le 29 novembre, *le grand Dîner ou Rossini à Paris*, à-propos en un acte qui mettait en scène, près de la barrière de Charenton, l'aubergiste Biffeteakini, sa fille, Madeleine (M^{lle} Déjazet) amoureuse d'un ancien élève du Conservatoire, Giraud, qu'on prend pour Rossini; un amateur, Trombonini, etc. La méprise expliquée, le vaudeville final (sur l'air : *Tra, la, la,*) mettait tout le monde d'accord. Madeleine chantait :

Chez vingt peuples différents,
 Vous qui cherchez des talents,
 Messieurs, qu'avez-vous besoin
 D'en aller chercher si loin?
 Restez donc (*bis*)
 Eh, messieurs où courez-vous?
 Restez donc (*bis*)
 Vous les trouverez chez vous.

Et Trombonini :

Lorsque vous avez Talma,
Surtout lorsque Mars est là,
Vous regrettez, bon public,
Monsieur Kean, monsieur Garrick,
Restez donc...

Biffteakini terminait par la gaudriole indispensable :

Braves bourgeois, bon maris,
Qui le dimanche à Paris
Chez Molière vous pressez
Pour voir les maris vexés,
Restez donc (*bis*)
Pourquoi si loin courez-vous?
Restez donc (*bis*)
Vous trouverez ça chez vous.

Tandis qu'on le chansonnait si innocemment, Rossini (à qui, d'ailleurs, Scribe avait fait lire sa pièce) recevait de M. de Lauriston, ministre de la maison du roi, des propositions qu'il repoussa. Ne voulant déplacer personne, ni au Conservatoire, ni au Théâtre-Italien, ni à la Chapelle royale, il désirait cependant un titre, et avec ce titre des émoluments (25). Aussi adressait-il lui-même au ministre, le 1^{er} décembre, un projet d'engagement, dans lequel il proposait : 1° de composer un opéra pour l'Académie royale de musique, se réservant de choisir le poème et de jouir des droits d'auteur; 2° de composer un opéra semi-seria pour le Théâtre-Italien et d'en mettre en scène un autre déjà joué ailleurs; 3° de monter pour son bénéfice un opéra italien et un ballet à son choix; enfin, 4° « M. Rossini s'engagera à remplir telles fonctions dont Sa Majesté voudrait bien l'honorer en l'attachant à son service ». Telle fonction, c'est-à-dire, telle sinécure. Il pensait en outre « qu'il pourrait lui être alloué une somme de quatre mille francs qui serait répartie suivant le bon plaisir de Son Excellence, soit comme prix de ses ouvrages, soit comme appointements attachés aux fonctions dont il serait chargé ». Ce projet qui n'était, évidemment, que la conclusion d'entretiens privés, allait

(25) Escudier frères, *Rossini* (Paris, 1854), p. 183.

aboutir, pendant le séjour à Londres, à la signature, « à l'hôtel de l'ambassade de France à Londres, le 27 février 1824 », d'un traité en dix articles conforme aux desiderata du maestro. Par décision royale du 26 novembre suivant (jour où Duplantys était nommé à l'Opéra), il était chargé de diriger la musique et l'orchestre des Italiens moyennant 20.000 francs par an, à partir du 1^{er} décembre; il s'engageait « à composer les ouvrages qui lui seraient demandés, soit pour l'Opéra italien, soit pour l'Opéra français, à raison de cinq mille francs pour ceux en un acte, et dix mille francs pour ceux en plusieurs actes... »

Cet arrangement ne fut pas sans provoquer quelques résistances. Paer, furieux, envoya sa démission, mais pour la reprendre bientôt; et l'*Almanach royal* pour 1825 le qualifiait, en seconde ligne, de directeur adjoint, mais dans celui de 1827, il reprenait sa place en tête du personnel artistique. Pendant ce temps, les Italiens, par suite d'un échange (loi du 21 juin 1826), avaient réintégré la salle Favart.

Ces deux années de direction ne furent pas, financièrement, très brillantes pour le théâtre. Rossini remonta sous sa direction la plupart de ses ouvrages connus à Paris, avec une troupe, excellente au début, qui comprenait M^{mes} Mainville-Fodor, Mombelli, Pasta, MM. Bordogni, Galli, Pellegrini, Donzelli, Rubini, qui venait d'arriver, etc. (26). Directeur de la musique, compositeur de Sa Majesté il écrivit, à l'occasion du sacre de Charles X, un petit ouvrage de circonstance, *Il Viaggio a Reims*,

(26) Sur 182 représentations, en 1825, Rossini en occupa à lui seul 129, avec dix pièces sur vingt au répertoire. En 1826, avec douze pièces, 114 soirées sur 145. En 1822, avec huit pièces sur seize, 119 soirées sur 154. En 1839, il tenait encore le premier rang, mais avec 33 représentations sur 94, avec cinq ouvrages. (A. Soubies, *le Th.-Ital.*, p. 110, et tableau-annexe). Le 7 septembre 1824, *la Donna del lago* était entrée au répertoire, 14^e ouvrage de Rossini monté depuis sept ans (129 représentations jusqu'en 1864). Arrangée par d'Epagny, Aug. Rousseau et Horace Raïsson, et Lemièrre de Corvey pour la musique, *la Dame du lac*, d'après Walter Scott, fut jouée à l'Odéon, le 31 octobre 1825.

ossia *l'Albergo del giglio d'oro*, où figuraient des représentants de cinq nations chantant leurs hymnes nationaux, avec un petit ballet, un duo de clarinettes exécuté par Gambaro et Beer, etc. Transporté de la cour à Louvois, ce *Voyage à Reims* n'y eut que trois représentations (29 juin 1825). *Le Globe* jugea que la musique était

...une répétition trop fidèle des phrases favorites, des effets d'orchestre, qui ont fait la fortune des premiers opéras de M. Rossini. Ce compositeur a toujours fait cinq ou six fois le même morceau : ces répétitions lui plaisent sans doute, mais il paraît que le public de *Louvois* ne partage pas la même affection... Devons-nous espérer que les opéras que M. Rossini nous promet seront supérieurs au *Vlaggio*?...

De cet ouvrage de circonstance il devait tirer bientôt *le Comte Ory*. En attendant de paraître à l'Opéra, le directeur des Italiens faisait connaître sa *Semiramide* (8 décembre 1825), qui, à la fin de 1826, atteignait sa vingtième représentation. *Sémiramide* (livret de Rossi d'après Voltaire) son dernier ouvrage écrit en Italie, était considéré comme un des plus caractéristiques de sa « seconde manière ». *Zelmira* suivit (14 mars 1826; livret de Tottola d'après du Belloy; 15 représentations jusqu'en 1831). Il suffit de citer Stendhal pour comprendre l'impression que fit *Semiramide* sur les contemporains :

Le degré de germanisme de *Zelmira* n'est rien en comparaison de *Semiramide*, donnée à Venise en 1823.

Il me semble que Rossini a commis une erreur de géographie. Cet opéra, qui à Venise n'a évité les sifflets qu'à cause du grand nom de Rossini, eût peut-être semblé sublime à Kœnigsber, ou à Berlin; je me console facilement de ne l'avoir pas vu au théâtre, ce que j'en ait entendu chanter au piano ne m'a fait aucun plaisir.

Et quelques lignes plus haut :

« Rossini finira par être plus allemand que Beethoven » (!) (27).

(27) Stendhal, *Vie de Rossini*, p. 503. « *Semiramis*, opéra allemand »; dit-il plus loin, p. 545. « Il est vrai, fait remarquer Castil-Blaze que cette bévée n'est pas de Beyle-Stendhal, mais de Carpani, qu'il a copié » (*Le Théâtre-Italien*, p. 433). Sur *Zelmira*, voir la *Revue musicale* (sept.

Semiramide était jouée, remarquons-le, huit jours avant *la Dame blanche* de Boieldieu, et Berton en prenait prétexte pour rééditer un pamphlet, *De la musique mécanique et de la musique philosophique* (qui datait de 1821), suivi d'une *Épître à un célèbre compositeur français* (Boieldieu). Il y passait en revue, avec une admiration continue, les anciens maîtres de l'École française et, sans écrire le mot de Rossini, terminait sur cette fa-cétie: demandant à Mæzel, l'inventeur du métronome, s'il pourrait « construire une machine propre à composer de la musique? » — Oui, je pourrais en faire une propre à composer de la musique telle que celle de M***, lui aurait répondu le célèbre mécanicien, mais non qui puisse reproduire rien de semblable aux œuvres des *Mozart*, des *Cimarosa*, des *Sacchini*, etc.; ce pouvoir ne m'est pas départi,

Mon art n'y peut prétendre,
A la divinité seule appartient ce droit.

L'épître versifiée à Boieldieu commençait par ce beau vers :

Eh quoi! tu veux briser ta lyre!

et se terminait par ce sage conseil :

Crois-moi donc, laisse dire,
Cher ami, laisse écrire,
Et reprends, reprends ta lyre!

Tout cela ne tirait pas à conséquence, et n'empêchait pas Rossini de poursuivre ses projets. Il resta deux ans à peine au Théâtre-Italien comme directeur de la scène et de la musique, ayant en second Paer, qui redevint directeur en 1827; comme régisseur général, Severini, qui ne disparut qu'en 1838, victime de l'incendie de la salle Favart (28).

1829, p. 204 et suiv.), le compte-rendu de Fétis, lors de la reprise de « cet ouvrage » qui « marque la transition » continuée par *Semiramide* pour aboutir à *Guillaume Tell*.

(28) On sait que Weber passa à Paris les quatre derniers jours de février 1826. Rossini, qui ne l'aimait pas, disait, si nous en croyons

§

C'est alors que, conformément au traité signé avec la maison du roi, Rossini donna son premier ouvrage à l'Opéra.

C'est bien à cette entrée victorieuse dans l'antique maison de Lully, de Rameau et de Gluck et de Spontini que commence, dit Albert Soubies, une certaine « époque » annoncée sans doute à quelques égards par le succès de *Fernand Cortez*, mais qui prit alors ses caractères les plus accentués et les plus précis (29).

On était en 1826. Le réveil de la Grèce excitait toutes les sympathies de l'Europe. On donnait en sa faveur des représentations théâtrales; l'élite de la société parisienne s'était réunie au Wauxhall, sous la direction de Rossini, pour un très-brillant concert, qui avait produit une recette de 28.000 francs. On voulut avoir pour l'Opéra une pièce de circonstance. Rossini, avec le concours de Soumet, adapta à la scène française son *Maometto secondo* qui, orné de richesses nouvelles (un finale et un acte entier avaient été ajoutés) devint *le Siège de Corinthe* (30).

Berlioz, que la musique de Weber « lui donnait la colique ». Charles Maurice écrivait dans son *Courrier des Théâtres* :

« M. Marie Weber, auteur de *Robin des bois* (le poème en dehors), est récemment arrivé à Paris. M. Rossini lui permettra-t-il de monter son ouvrage? Non. Est-ce qu'on l'aime, ce M. Rossini? Même réponse. » Mais, ainsi que M. Ad. Jullien le fait remarquer, Maurice « ne disait quelque bien de Weber que pour décrier Rossini, et il ne harcelait Rossini que parce que celui-ci faisait la sourde oreille. Il l'attaquait tous les matins, d'ailleurs, et Rossini ne devait pas être le dernier à rire d'entrefflets de ce genre :

« 4 mars. — M. Rossini a touché son mois de février.

« 5 mars. — Dans 27 jours, M. Rossini touchera son mois de mars. »

Les deux maîtres se virent, et Rossini rappelait avec émotion, dans sa conversation avec Wagner, en 1860, cette entrevue vieille de trente-quatre ans. Weber vint trouver Rossini, afin de lui demander des lettres de recommandation pour Londres. « Il m'apparut, dit Rossini, dans un état pitoyable; le teint livide, émacié, affecté de la toux sèche des poitrinaires... puis boitant; il faisait peine à voir... Je fus atterré à la pensée de le voir entreprendre un pareil voyage. Je l'en dissuadai de la façon la plus énergique, lui disant qu'il commettait un crime... un suicide! Rien n'y fit : « Je le sais, me répondit-il, j'y laisserai ma vie... « Mais il le faut. Je dois aller monter *Obéron*, mon contrat m'y oblige, « il le faut, il le faut... ». Le cœur navré, j'embrassai une dernière fois ce grand génie, avec le pressentiment que je ne le reverrais plus. Ce n'était que trop vrai. *Povero Weber!* » (E. Michotte, *La visite de R. Wagner à Rossini (Paris, 1860)*, (Paris, 1908), p. 23-24.

(29) A. Soubies, *69 ans à l'Opéra* (Paris, 1893), p. 3-4.

(30) L. Quicherat, *Ad. Nourrit*, I, p. 37, note.

Le manuscrit du livret — où figure le nom de Guiraud, remplacé par celui de Soumet, — avait été remis à la censure le 2 mai, et visé le 11; ce qui fait supposer que la première était alors imminente (31); mais, pour des raisons politiques peut-être, elle n'eut lieu que le 9 octobre, avec Nourrit, Derivis père, M^{lle} Cinti, etc.

La couleur historique, romantique, de l'ouvrage, le moment où il se produisait, firent de ce début de Rossini à l'Académie royale de musique un événement sensationnel auquel tous les dilettanti ne manquèrent pas d'assister.

Dans la notice que de Lajarte a consacrée à cet ouvrage, il rappelle d'abord qu'on le répéta sous le titre de *Mahomet II*, qui se lit encore sur les parties d'orchestre (comme sur le manuscrit remis à la censure).

Le succès de la première représentation fut immense : la superbe scène de la « bénédiction des drapeaux » provoqua l'enthousiasme, qui s'est toujours soutenu depuis ce jour-là. Derivis, en quittant la scène, fit une chute assez grave qui retarda de quelques jours la seconde représentation. On adjoignit un ballet à la dix-septième représentation, et l'ouvrage se maintint au répertoire jusqu'au 1^{er} juin 1844 (32).

Fournissant 105 représentations (dont 35 en 1827).

Comme la plupart des grands ouvrages, et notamment ceux de Rossini, *le Siège de Corinthe* se joua très souvent par fragments : à la reprise du 11 janvier 1836, après cinq représentations entières, on ne donna plus que les 2^e et 3^e actes (du 22 juin au 8 juillet); la reprise éphémère

(31) *Archives nationales*, F¹⁸ 669. Cette copie a pour titre : *Mahomet 2 (sic) ou le Siège de Corinthe* opéra en 3 actes. Traduit de l'italien par M. (Guiraud) Soumet. Le librettiste italien était Balocchi. La censure n'avait exigé que trois corrections. Elle biffa le mot « liberté » dans ce vers d'Adraste :

La Liberté n'est plus qu'au fond de ces tombeaux.
ce vers tout entier dans le rôle de Néoclès :
Laisseras-tu triompher le Croissant?
et celui-ci, que chantait Hiérax :

Liberté! tous nos fils se lèvent en ton nom.

(32) Th. de Lajarte, *Biblioth. musicale de l'Opéra*, II, p. 124.

de 1844 consista en une représentation du 3^e et trois représentations intégrales. Puis le grand succès disparut définitivement.

Le Moniteur l'avait accueilli avec une chaleur qui ne lui était pas habituelle, ainsi que le constate Quicherat :

Nous avons dit, écrit le rédacteur du journal officiel, le mouvement qui a suivi la représentation, les acclamations qui ont redemandé le compositeur, son modeste refus de paraître, son évasion. Nous osons l'en blâmer. L'appel était général; il ne s'appliquait pas seulement à l'auteur du *Siège de Corinthe*. Si nous avons bien compris l'intention du public, il voulait, dans un seul moment et pour la première fois, acquitter ce qu'il croyait une dette envers le grand artiste auquel il doit en effet, depuis dix ans, des jouissances si vives et si variées.

Le succès du *Siège de Corinthe* nous paraît surtout devoir être envisagé sous ce point de vue qu'il est, pour Rossini, un engagement d'honneur avec la scène française. Il nous faut, nous ne craignons pas de le dire, il nous faut de lui un ouvrage complètement composé pour nous, et que nous puissions nous approprier comme ceux des grands maîtres étrangers qui ont précédé Rossini dans la carrière, et qui se sont naturalisés Français par leurs chefs-d'œuvre (33).

(33) *Le Moniteur universel*, 11 octobre 1826. Rossini habitait alors non loin de l'Opéra, 10, boulevard Montmartre, un grand immeuble sur l'emplacement duquel a été tracé le passage Jouffroy, en 1845. Boieldieu y demeurait, ainsi que Carafa et Kreubé, chef d'orchestre de l'Opéra-Comique. Bien que les relations fussent très cordiales, extérieurement, entre Rossini et Boieldieu, l'auteur de *la Dame blanche* passait pour être jaloux de son voisin. Dans une lettre à Charles Maurice, du 16 décembre 1823, il écrivait à ce célèbre maître-chanteur : « Je suis autant rossiniste que tous les aboyeurs fanatiques, et c'est parce que j'aime véritablement Rossini, que je suis fâché de voir que l'on use son genre par de mauvaises copies... On ne peut pas copier ce genre; il faut le voler tout à fait ou se taire... ». Deux ans plus tard, le 26 janvier 1826, Boieldieu écrivait au même : « On dit que je ne suis pas étranger aux petites attaques dirigées contre Rossini. Vous savez, quant à celles qui partent de vous, si cela est vrai... — J'ignore quels sont vos griefs contre lui, et ne veux point le savoir. Mais s'il dépendait de moi de les faire disparaître, je vous assure que je ne négligerais rien pour cela. Et vous devez le concevoir : je suis lié avec lui; pas assez peut-être pour être sûr qu'il rend justice à mon caractère, et assez pour désirer que la bonne harmonie continue. Nous logeons dans la même maison, nous nous voyons l'un chez l'autre... en voilà plus qu'il n'en faut pour vous faire deviner mon désir, et vous savez d'ailleurs quel est mon caractère ». Ch. Maurice, *Hist. anecdotique du Théâtre* (Paris, 1856), p. 312 et 368.

Le même journal rapportait ensuite qu'après l'opéra, l'orchestre était allé sous les fenêtres de Rossini lui donner une sérénade « composée des morceaux de son opéra qui pouvaient s'exécuter dans un concert improvisé ».

Vitet, dans *le Globe*, rappelait aussi l'engagement de Rossini de composer un opéra français.

Mais je ne sais quelle défiance modeste l'a retenu; il s'est senti effrayé à la vue du long cortège de nos syllabes sourdes, gutturales et nasales, si bien qu'il n'a voulu rien entreprendre avant d'avoir fait en quelque sorte une petite gymnastique avec notre langue.

Mais il y a avait aussi un autre problème à résoudre :

Les chanteurs du grand Opéra étaient-ils capables de chanter sa musique? Cette seconde épreuve était d'un succès beaucoup plus douteux que la première; mais la manière dont M^{lle} Cinti et M. Adolphe Nourrit ont chanté a dû complètement rassurer M. Rossini (34).

Cette première apparition du maestro à l'Opéra devait, en effet, marquer aussi une révolution sur la scène et dans l'orchestre. Les chanteurs s'habituaient à abandonner le lourd récitatif et la vocifération traditionnelle de l'opéra français. Un grand artiste comme Adolphe Nourrit (dont le père quitta le théâtre après *le Siège de Corinthe*) dut reprendre complètement ses études vocales avec Rossini lui-même, qui de son côté, dut beaucoup à Nourrit, de même qu'à M^{lle} Cinti et à Levasseur, élevés à la méthode italienne et transplantés à l'Académie royale.

L'événement fut immédiatement le prétexte d'un à-propos de Théaulon, Théodore Anne et Lagny, intitulé : *le Siège de l'Opéra, ou le Dilettante en déroute*, « œuvre lyrique en cinq parties à l'occasion du *Siège de Corinthe* », représenté le 6 novembre au Vaudeville. Les auteurs y mettaient en scène une riche étrangère folle de

(34) *Le Globe*, 12 octobre 1826. Le 15 septembre, l'Odéon avait représenté un pastiche, *Ivanhoé*, livret de de Wailly et Emile Deschamps, musique arrangée par E. Pacini, d'après *Semiramide*, *Cenerentola*, *la Gazza ladra*, *Mosè*, *Tancredi* et *Zelmira*.

la musique italienne, la comtesse de Fugacinowski, le maestro Bolafi, Laverdière, dilettante enragé, M^{lle} Jacinthe, cantatrice, Prosper, compositeur français qui finissait par épouser, au dénouement, la filleule du baron Rémyval, rossiniste convaincu, etc. On y voyait d'abord le baron chez lui, se faisant raconter par son barbier, qui confond Grecs et Turcs, le livret de la pièce; puis le café Tortoni; la rue Lepeletier assaillie, comme un jour d'émeute, par la queue des candidats spectateurs; l'intérieur de deux loges grillées laissant voir au fond la scène de l'Opéra, truc ingénieux permettant de parodier la finale du second acte du *Siège de Corinthe*; enfin le salon de la comtesse, où défilent de nombreux amateurs qui n'ont pu entrer au théâtre (Laverdière même a passé la représentation au poste de police). Naturellement, comme dans *le Dîner de Rossini*, de 1823, le jeune compositeur français épouse la filleule de Rémyval, et le maestro Bolafi, bien que qualifié de « Bazile du dilettantisme », n'est pas trop maltraité. Rossini ne pouvait qu'être satisfait de ce *Siège de l'Opéra* qui prouvait l'importance qu'on donnait à son *Siège de Corinthe*.

Celui-ci n'amena pas seulement une révolution artistique rue Lepeletier, mais encore une nouvelle administration. A la fin de 1826, Duplantys était renvoyé à la direction de quelque dépôt de mendicité d'où on l'avait tiré, paraît-il, et Lubbert, laissant le Théâtre-Italien, était nommé à l'Opéra, à partir du 12 juillet 1827. Il y trouvait un second opéra de Rossini, oratorio plutôt, *Moïse*, installé depuis le 26 mars 1826.

Version revue et corrigée du *Mose in Egitto* de 1818, *Moïse et Pharaon, ou le Passage de la Mer rouge*, contenait un premier acte presque entièrement nouveau, de même que le finale du 3^e et un air de soprano chanté au 4^e. Ainsi arrangé, *Moïse* fut « une des plus belles œuvres musicales qui existent », selon Halévy (35). Qui-

(35) F. Halévy, *Derniers portraits et souvenirs*, p. 146.

cherat, qui s'associe volontiers à cet éloge, se rappelait, quarante ans plus tard, « l'émotion et les transports du public pendant le célèbre finale : c'est un des plus beaux triomphes de la musique dont j'ai été témoin... Le public, dans son ivresse, appela à grands cris l'auteur de la musique. Rossini, amené sur la scène par Nourrit et Dabadie, reçut les marques les plus éclatantes de l'enthousiasme général (36). »

L'enthousiasme ne fut pas moins grand dans la presse qu'aux représentations (qui se chiffèrent par 32 la première année : 62 de 1827 à 1832; 54 de 1835 à 1841; 12 de 1843 à 1845; 25 de 1852 à 1854; 1 en 1858; et 34 à la dernière reprise, de 1863-65; 188 au total d'après Soubies, 187 seulement d'après de Lajarte).

La révolution tant désirée, et qu'on ne faisait que reculer, était imminente : elle est enfin consommée..., elle s'est enfin achevée hier avec le succès le plus complet dans l'oratorio de *Moïse*. Jouis de ton triomphe, Rossini, il est bien mérité! s'écriait Fétis, tes admirateurs sincères n'ont plus rien à désirer de ta gloire; tes détracteurs et tes envieux doivent renoncer à une lutte inégale, dans laquelle il ne reste pas même l'espoir d'une résistance raisonnable. Les partisans si chauds de *la gloire nationale* te doivent même de la reconnaissance, car tu viens de prouver qu'on sait chanter en France, ce que leur *patriotisme* s'obstinait à nier (37).

Nourrit, Levasseur, transfuge du Théâtre-Italien, Dabadie, Alexis Dupont, M^{mes} Cinti, Mori et Dabadie avaient exécuté l'ouvrage à la perfection; les oreilles les plus profanes se laissaient séduire.

La conversion des plus rebelles date de la représentation de *Moïse*, écrivait Vitet... Il n'y a pas jusqu'aux plus obscurs croque-notes, naguère blasphémateurs de l'auteur de *Sémiramis*, qui n'aient dit en entendant *Moïse* : « Mon Dieu, que c'est beau! Mais aussi ce n'est pas de la musique italienne! » (38).

(36) L. Quicherat, *Ad. Nourrit*, I, p. 44-45.

(37) Fétis, *Revue musicale*, t. I, mars 1827, p. 181.

(38) *Le Globe*, 21 mars 1827.

Malgré tout, l'admiration se refroidit, soit qu'on trouvât l'œuvre trop sévère, soit pour d'autres raisons, et, à la reprise de 1835 comme à celle de 1843, on ne donna plus qu'un fragment de l'opéra-oratorio : le 3^e acte.

Dans une curieuse brochure intitulée *Manuscrit de 1905*, qu'il publiait sous le pseudonyme de Gabriel Fictor, Jal écrivait à cette époque :

Le Rossinisme fut une affaire sérieuse, une espèce de schisme. Sans le vouloir, le maître italien devint le chef d'un parti qui se signala par son intolérance; heureusement le sang ne coula point dans cette querelle, renouvelée des Piccinistes et des Gluckistes; mais on répandit des torrents d'encre pour et contre Rossini. L'aristocratie accapara l'opinion musicale à la mode, et tous les gens de la *bonne compagnie* (expression d'un siècle à préjugés) se montrèrent en loge, au théâtre des *bouffes*, comme ils paraissaient aux promenades du bois de Boulogne ou aux sermons des abbés *Fayet* et *Bonnevie*... Rossini fut détrôné tout à fait en 1836, — prophétise ensuite Jal-Fictor qui ne pouvait cependant, dès 1827, prévoir *les Huguenots*. Un jeune harmoniste allemand nommé *Pittermann* conquit la place qu'il avait occupée longtemps dans l'estime publique. Cet heureux compétiteur débuta en 1833, et trois ans après il éclipsa tous ses rivaux. Au moment où nous écrivons (5 juin 1905) on ne se souvient pas plus en France, des compositions de *Pittermann* et de *Rossini*, que de la courante de *Mondonville* et des chacons de *Berton* père. Leurs noms glorieux sont seuls venus jusqu'à nous.

Pour terminer sa prédiction, Jal-Fictor nommait Rossini directeur des Conservatoires de Paris et de Naples, et le faisait mourir à table, « après avoir dit ses *grâces* : il était très vieux et très riche (39) ».

Rossini, qui se souciait peu, apparemment, de ces prédictions, préparait pendant ce temps, pour la remettre à Lubbert, tout dévoué aux idées nouvelles, sa partition du *Comte Ory*, paroles de Scribe et Delestre-Poirson, d'après un vaudeville des mêmes, joué en 1816 au Gym-

(39) Gabriel Fictor (Jal), *Manuscrit de 1905* (Paris, 1827), p. 201-202.

nase, et développé en deux actes pour l'Opéra. La première représentation fut donnée près de huit mois après celle de la triomphante *Muette de Portici* d'Auber, le 20 août 1828.

Ce petit ouvrage, de couleur médiévale à la mode Charles X, bien que le cadre de l'Opéra parût un peu grand pour lui, — exécuté admirablement par M^{mes} Cinti-Damoreau, Jawureck, Adolphe Nourrit et Levasseur, dans les rôles principaux, — fut unanimement trouvé charmant.

Plus on entendra cette musique, déclarait Vitet, plus on y découvrira de charme et de beauté. Comme tout ce qui porte l'empreinte d'un talent profond, elle ne se révèle pas dès l'abord tout entière, et les trésors qu'elle tient en réserve ne sont pas les moins précieux. Aussi, nous en faisons volontiers la prophétie, le succès du *Comte Ory* doit aller toujours croissant (40).

La prédiction du critique du *Globe* ne portait pas à faux; car 383 représentations furent données à l'ancienne salle Lepelletier, jusqu'au 28 octobre 1865, et la reprise du 29 octobre 1880, au nouvel opéra, sous la direction Vaucorbeil, d'un ouvrage qui pouvait servir de lever de rideau aux ballets, y ajouta 48 représentations en cinq ans; les premiers interprètes de cette reprise furent De-reims, Boudouresque, Melchissédec, M^{lle} Daram (puis de Vère, et Janvier). L'effet était médiocre. « Il nous semble, résumaient Noël et Stoullig, que trop de gravité préside à l'interprétation de cet ouvrage. On songe trop à la solennité du lieu et pas assez à la légèreté de l'œuvre » (41). Le *Comte Ory* finit sa carrière le 18 janvier 1884, pour

(40) *Le Globe*, 23 août 1828. H. Berlioz écrivait encore, cinq ans plus tard : « Quelle charmante partition que celle du *Comte Ory*! Quelle verve! quelle abondance de mélodies, quel esprit! et dans beaucoup de scènes, quelle finesse de sentiment dramatique! quelques personnes trouveront peut-être qu'il n'y a pas de choix à faire sous ce rapport. Malheureusement une critique attentive ne saurait être de cet avis ». (*Le Monde dramatique*, juillet 1835, p. 149).

(41) Ed. Noël et Ed. Stoullig, *Annales du Théâtre et de la Musique*, 1880, t. VI (Paris, 1881), p. 47.

ne plus reparaitre qu'aux représentations de la Petite Scène, en 1926.

Cette œuvre éclectique, où Rossini a repris quelques morceaux du *Viaggio a Reims*, est influencée non seulement par l'ambiance française, mais encore par Beethoven, dont il étudiait, dit-on, les partitions avec Habeneck, alors chef d'orchestre de l'Opéra et de la nouvelle Société des Concerts (42).

« Quoi que fasse ce compositeur extraordinaire, il n'imaginera rien de plus beau que *Moïse* », déclarait Fétis, déplorant que, dans *le Comte Ory*, Rossini se montrât « en général plus affectionné aux formes de sa manière primitive que dans ses derniers ouvrages. Les *crescendos*, les *cabalettos*, les répétitions symétriques des phrases y sont trop sensibles ». Cependant, le critique constatait dans cette partition « une prodigieuse variété d'effets, de moyens d'instruments neufs et piquants, et de combinaisons élégantes », mais pas d'idées nouvelles. « C'est toujours du Rossini » (43).

§

Rossini travaillait alors à son *Guillaume Tell*, qui allait dépasser tous les espoirs des *dilettanti*, toutes les prévisions des augures. Traduit naguère par Merle d'Aubigné, puis par de Barante, le *Guillaume Tell* de Schiller inspirait dramaturges et librettistes.

Le vent était, sur les théâtres, aux peuples soulevés contre la tyrannie. Après *Masaniello* (44) et *la Muelle*, ce fut le tour

(42) Habeneck, à la tête de la Société du Conservatoire, avait donné son premier concert le 8 mars 1828. Cf. mon ouvrage sur les *Symphonies de Beethoven*. Rossini a même passé pour avoir introduit Beethoven en France. Dans un ouvrage récent sur *Julius Stockhausen* (Frankf. am M., 1927), p. 9, une demoiselle Kestner écrit à F. Anton Stockhausen, en novembre 1861 : « Lorsque j'ai lu aujourd'hui dans la *Gazette d'Augsbourg* que Rossini mit tout en jeu pour engager Habeneck à exécuter la Symphonie en *ut mineur* aux Concerts du Conservatoire, ce qui avait réussi, à l'honneur de l'un et de l'autre, je me suis rappelé comment, vous, cher monsieur Stockhausen, m'avez conté tout autrement la chose. N'est-ce pas que c'est vous qui avez fait connaître Beethoven là-bas? » Schindler, dans son *Beethoven en Paris*, ne dit rien de l'une ni de l'autre de ces interventions.

(43) *Revue musicale*, t. IV, août 1828, p. 87, 89.

(44) *Musique de Carafa*, représenté à l'Opéra-Comique le 27 dé-

de *Guillaume Tell*. On vit coup sur coup, en 1828, la reprise du *Guillaume Tell* de Sedaine et Grétry à l'Opéra-Comique (45), et un *Guillaume Tell*, par Pixérécourt, à la Gaité. Le héros suisse figura même au Vaudeville, qui ne semblait guère être son terrain, dans une pièce de M. Saintine, Dupeuty et de Villeneuve. Rossini, qui se hâtait lentement, préparait le *Guillaume Tell* qui a effacé tous les autres, l'œuvre sublime qui vit la lumière l'année d'après, le 3 août 1829, aux derniers jours du ministère Martignac... Il restait encore un *Guillaume Tell* retardataire, la tragédie posthume de Pichat, qui fut représentée à l'Odéon le 22 juillet 1830, cinq jours avant les barricades (46).

Tenant à remplir ses engagements vis-à-vis du roi, Rossini avait demandé un livret à Etienne de Jouy, l'auteur du *Moïse* français (47), et, selon Fétis, dont l'indication est à retenir, il avait lui-même déclaré qu'il ne cédait qu'à la promesse qu'il avait faite, et que cet opéra serait le dernier sorti de sa plume (48). Mais on ne savait encore s'il la tiendrait, comme le désiraient les amateurs (49).

Il y a peut-être plus de vanité nationale que de véritable amour de la musique dans ce désir; car, quoi que fasse ce compositeur extraordinaire, il n'imaginera rien de plus beau que *Moïse*, affirmait encore Fétis... Mais d'un autre côté, le travail a cessé d'être un plaisir pour lui; il aime le repos, et il est bien difficile qu'il ne cherche point à utiliser dans ses ouvrages nouveaux quelques anciens morceaux peu connus (50).

cembre 1827, et jusqu'en 1831 : 136 représentations, dont 105 en 1828.

(45) En mai 1828, arrangé par Pélissier pour le livret et Berton pour la musique; 32 représentations seulement en deux ans.

(46) Théodore Muret, *l'Hist. par le théâtre* (Paris, 1865), II, p. 292-293.

(47) Jal (Fictor) dit encore, dans son *Manuscrit de 1905* (p. 199), que « Rossini, semblable à ce Figaro qu'il avait fait si spirituel, même après Beaumarchais, paresseux avec délices, suspendit aux murs de sa salle à manger sa lyre parée de lauriers, et ne la décroche quelquefois au dessert, que pour célébrer, à la manière d'Horace, le salerne et le macaroni ». Mais dans une note il ajoute qu'« on assure que l'auteur de *Moïse* s'occupe du *Vieux de la Montagne*, opéra dont le poème est attribué à M. Jouy. Edit. ». Est-ce là une invention de Jal, ou l'écho d'un bruit qui courait alors? Clément, dans son *Dictionnaire des Opéras*, signale une partition de ce nom, par Blangini (1781-1841), écrite pour l'Opéra, mais non représentée.

(48) Fétis, *Revue musicale*, t. III, avril 1928, p. 293; mai, p. 400.

(49) *Id. ibid.*, juin 1828, compte-rendu de *Moïse*, p. 494.

(50) *Id., ibid.*, août 1828, compte-rendu du *Comte Ory*, p. 87.

On considérait donc que Rossini était fini, et l'apparition du nouvel ouvrage auquel, annonçait la *Revue* de Fétis en août 1828, le compositeur travaillait à la campagne semblait assez problématique. Six mois plus tard, la même *Revue* n'affirmait-elle pas que *Guillaume* ne serait pas représenté avant l'automne, et peut-être seulement l'année prochaine, Rossini devant se rendre en Angleterre? (51).

Retiré chez son ami le richissime banquier Aguado, marquis de Las Marismas del Guadalquivir, au château d'Evry-Petit-Bourg, Rossini refaisait avec Armand Marrass, précepteur dans cette maison, et futur président de l'Assemblée nationale de 1848, plusieurs scènes du livret de M. de Jouy, déjà revu par Hippolyte Bis, avait fort avancé son ouvrage, dans l'été de 1828. Il l'achevait l'hiver suivant à Paris (52). Mais, avant de le donner à l'Académie royale de musique, Rossini tenait à s'assurer en France certains avantages pécuniaires, ainsi que le révèlent les papiers de la maison du roi.

Il avait jusqu'ici rempli ses engagements envers l'Opéra. Compositeur du roi, inspecteur général du chant en France, il cherchait, comme s'il pressentait les événements, à mieux assurer sa position. Aussi, peu après la première de *Moïse*, le 13 avril 1827, adressait-il au vicomte de La Rochefoucault une lettre relative à la rédaction définitive du traité qu'il devait passer avec la maison du roi, traité par lequel une rente viagère de 6.000 francs lui serait assurée, en vertu d'une ordonnance royale.

Tout entier à mon art, affirmait-il, et ne voulant travailler à l'avenir que dans l'intérêt de ma réputation, il vous semblera tout simple, je l'espère, que mon désir soit de ne conserver aucun doute sur l'exécution de ce traité (53)...

(51) *Revue musicale*, t. IV, mars 1829, p. 103-104.

(52) D'après Doniol, *Histoire du XVI^e arrondissement* (Paris, 1902), p. 150, *Guillaume Tell* aurait été composé à Passy, où Rossini habitait, en 1828, une maison de plaisance au rond-point Beauséjour. Sur Aguado, voir notamment de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra* (Paris, 1857), p. 110 et suiv. Aguado fut le principal commanditaire de Duponchel, directeur de l'Opéra à partir de 1835.

(53) *Catal. de la Collect. d'autogr. Benjamin Fillon* (Paris, 1879), n° 2369.

Mais, les choses traînèrent en longueur et deux ans passèrent sans que le maestro obtînt satisfaction. On comprend qu'à la veille de *Guillaume Tell*, il perdit patience, et se servit de l'opéra promis, attendu, pour faire... pression sur l'administration. Le 27 février 1829, il adresse deux lettres identiques à l'intendant général de la maison du roi, baron de la Bouillerie, et au directeur des beaux-arts, vicomte de La Rochefoucauld, avec un projet de traité qu'il désire signer avant son départ prochain pour l'Italie. Il s'oblige à donner cinq opéras en dix ans, à compter de *Guillaume Tell*, et à venir en surveiller les études, moyennant 15.000 francs par an, plus une pension de 6.000 fr. Le 24 mars, nouveau projet, transmis au baron avec cette apostille du vicomte : « Je vous prierai de vouloir bien y mettre autant de promptitude qu'il vous sera possible, car la tête des musiciens n'est pas facile à conduire ». Rossini insistait pour que la pension fût *viagère*. Le 8 du mois suivant, une lettre instante, adressée par le directeur de l'Opéra au vicomte, l'informe que Rossini est décidé à interrompre les répétitions. Dès le surlendemain, la Bouillerie mande à La Rochefoucauld que, le 4, le roi a approuvé le traité. Le même jour, Rossini, écrivant à celui-ci, devenait pressant, parlant de « conditions beaucoup plus avantageuses » à lui offertes par l'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie, la Russie, et protestant néanmoins de faire tous ses efforts « pour contribuer à la prospérité et à la gloire de ce magnifique établissement (l'Opéra), unique en Europe ». Le vicomte hâte alors la solution, « sinon le mal serait irréparable », écrit-il à son chef. Car Rossini insiste encore; il veut que sa pension soit insaisissable. Le 29 avril enfin, la Bouillerie l'informe que l'allocation de 6.000 francs est dès à présent consentie à titre de pension « *exempte de tous frais* »; et le 4 mai, le vicomte adressait le nouveau traité, acte final de ces longues tractations.

Guillaume Tell maintenant allait entrer dans la période

active des répétitions, et les notes pessimistes de la presse disparaissaient. On ne parlait plus du départ de Rossini pour l'Angleterre ni de la nécessité où serait l'Opéra de mettre en répétitions en octobre le prochain ouvrage de Scribe et Auber (*le Dieu et la Bayadère?*), comme le laissait prévoir la *Revue* de Fétis, en mars. Mais Rossini avait encore une réclamation à formuler; il demandait la liquidation de la pension à laquelle lui donnaient droit ses trois ouvrages antérieurs, « les deux premiers ayant dépassé quarante représentations et le dernier ayant atteint à cette fixation... avant son départ pour l'Italie dont l'époque est très rapprochée ». A cette réclamation transmise par l'Opéra, La Rochefoucauld répondit, le 14 juillet, qu'on lui fasse parvenir « un règlement de pension conforme à celui que vous avez arrêté à l'égard de M. de Jouy ». Il statuerait ensuite (54).

§

Enfin, le 3 août, en plein été, *Guillaume Tell* parut. Ce fut dans la critique une surprise et une explosion d'enthousiasme unanimes et sans précédent peut-être. *Guillaume Tell* reconciliait momentanément tout le monde : les tenants de l'École française, les italianisants et même les germanisants, qui trouvaient tous en cette partition à satisfaire leurs aspirations. « Ouvrage immense, colosse musical », disait Fétis.

Guillaume Tell manifesta un homme nouveau dans le même homme, et démontre que c'est en vain qu'on prétend mesurer la portée du génie. Cette production ouvre une carrière nouvelle à Rossini. Celui qui a pu se modifier ainsi peut multiplier ses prodiges, et fournir longtemps un aliment à l'admiration des vrais amis de l'art musical (55).

(54) Archives nationales, Maison du roi, O^s 1684. M. de Curzon, dans sa biographie de *Rossini* (Paris, 1920), p. 55 et suiv., a cité, plus longuement qu'on ne peut le faire ici, certaines pièces de ce dossier suggestif. Notons que les Archives (F¹⁸ 669) renferment un manuscrit du livret approuvé par les censeurs Prévost, Sauvo et Laya, le 10 juillet 1829. Il ne porte pas de correction. Le même carton renferme une autre copie, du premier acte seulement, qui offre de nombreuses variantes avec la précédente et ne comporte que huit scènes, au lieu de dix.

(55) *Revue musicale*, t. VII, août 1829, p. 44.

Le livret cependant donnait prise à la critique, notamment le rôle semblait singulier de cette princesse Mathilde, « qui passe son temps, comme dit plus tard Guy de Charnacé, à chercher le jeune paysan dont elle a fait son amoureux dans les montagnes » (56). Fétis louait la partition sans restrictions et en énumérait « toutes les beautés », donnant des éloges mérités à Nourrit, à Dabadie, Levasseur, Prévost, Bonnel, M^{mes} Dabadie et Damoreau, ses créateurs, aux décorations de Ciceri, aux costumes de Duponchel, et à la mise en scène d'Aumer et Solomé (57). On y remarquait également Marie Taglioni, « qui fut bien aussi pour quelque chose dans la séduction du public », dit Quicherat (58). Ce dernier, rappelant qu'on a prétendu et redit que *Guillaume Tell* n'avait pas eu de succès à l'origine, — dans le but de louer Duprez au détriment de Nourrit, — écrit :

Je me rappelle parfaitement que *Guillaume Tell* obtint, dès la première représentation, un succès exceptionnel : ce succès est attesté par tous les journaux du temps, même par les fins appréciateurs, qui trouvaient que le public n'avait pas applaudi, à beaucoup près, tout ce qui méritait des applaudissements. Il est vrai que le public était alors abandonné à sa propre admiration (59).

Fétis s'en rendit compte, de même que Vitel dans un premier feuilleton :

Tout le monde, dit-il, s'en est allé avec la conscience d'avoir vu un chef-d'œuvre, et quand le nom de M. Rossini a été prononcé, on a vu éclater dans la salle un enthousiasme difficile à décrire (60).

Tous s'accordaient à dire que de cette soirée datait une ère nouvelle dans les annales de notre opéra français. Pour d'Ortigue, dont la brochure déjà citée contenait un

(56) Guy de Charnacé, *les Compositeurs français et les théâtres lyriques* (Paris, 1870), p. 21.

(57) *Revue musicale*, *ibid.*, p. 45-46.

(58) L. Quicherat, *Ad. Nourrit*, I, p. 71.

(59) *Id.*, *ibid.*, p. 72.

(60) *Le Globe*, 5 août 1829.

appendice sur *Guillaume Tell*, cet ouvrage était venu « déconcerter nos prévisions... Une musique large, des chants purs et simples, un emploi riche, mais toujours sage, des effets d'harmonie, toutes choses auxquelles nous étions peu accoutumés depuis longtemps, voilà cependant ce qui fait courir tout Paris depuis un mois... — Le voilà enfin [Rossini] tel que je le voulais », ajoute-t-il plus loin; mais, défendant Mozart contre l'enthousiasme de Lapha-lègue (*Revue de Paris*), il juge que « Mozart a bien fait de son temps, Rossini a bien fait du sien... *Rossini a vaincu Mozart*, a-t-on dit à cette fameuse soirée du 3 août. *Pas plus, a-t-on répondu, que M. de Jouy n'a vaincu Qui-nault* (61). »

Joué douze fois sur treize soirées, à l'Opéra, pendant le mois d'août, *Guillaume Tell*, qu'on ne tarda pas à alléger de vingt minutes de musique, y fit les plus fortes recettes, en concurrence avec la *Muette de Portici*; à partir de la seconde, elles s'élevèrent de 5.200 à plus de 8.600 francs. La reprise du 9 octobre produisit 6.437 fr.; mais la 19^e, le 26 du même mois, n'atteignit plus que 4.166 et la 24^e (30 novembre) tomba même à 3.418. Réduite en trois actes en 1831, la partition ne tarda pas à être fragmentée, et de Lajarte dénombre une représentation du 1^{er} acte seul, 63 du 2^e, 214 des trois premiers, et 9 du 1^{er} tableau du 4^e; soit, sur 617 au 31 décembre 1876, 330 représentations en quatre actes seulement. En 1837, pour les débuts sensationnels de Duprez, on rétablit un certain nombre de morceaux supprimés. 144 représentations en avaient alors été données. Jusqu'en 1893, l'année de *la Walkyrie*, *Guillaume Tell* ne fut absent que deux années de l'affiche, en 1849 et en 1879. Repris le 6 mars 1899, il doubla cette année-là le cap de la 800^e, fournissant 16 représentations, puis 12 en 1900 : cette année d'exposition universelle le conduisit à sa 817^e à la fin du siècle. 61 encore

(61) J. d'Ortigue, *De la guerre des Dilettantes, ou de la révolution opérée par M. Rossini dans l'Opéra français, etc.* (Paris, septembre 1829), p. 64, 66, 69, 77, 79.

(dont la dernière ne comprenait que le second acte), le conduisirent à la 868^e avant la guerre. Depuis, Camille Chevillard, qui affectionnait cette partition, l'a conduite plusieurs fois.

Moins heureux que *les Huguenots*, qui, depuis longtemps, ont dépassé la millième, *Guillaume* ne paraît plus depuis lors que sur des scènes départementales, en attendant la résurrection promise pour son centenaire.

Après *Guillaume*, qui fut la dernière partition dramatique de son auteur, l'Opéra emprunta encore au répertoire italien de Rossini *Othello*, adapté par Alphonse Royer (le futur administrateur de l'Opéra) et G. Waez, avec ballet par Benoit (2 septembre 1844; 27 représentations jusqu'en 1848, puis quelques fragments, en 1850, 58 et 61). Les mêmes librettistes, avec la collaboration de Niedermeyer, firent ensuite un pastiche de *la Donna del Lago*, sous le nom de *Robert Bruce*, dont la première représentation, le 30 décembre 1846, est fameuse dans les annales de l'Opéra par l'incident Stoltz. « Le public, malgré les trompettes et la fanfare Sax, n'accueillit pas bien ce pastiche, dit de Lajarte, et pourtant, malgré tout ce bruit, *Robert Bruce* parvint à être joué trente et une fois » (62). Enfin, *Sémiramis*, traduite par Méry, rossiniste convaincu, mais attardé, fut un « insuccès relatif » avec vingt-une représentations. La première eut lieu le 9 juillet 1860, neuf mois avant celle de *Tannhäuser*.

§

Rossini dédia au roi sa partition de *Guillaume Tell*, et Sa Majesté, par ordonnance du 7 août, le nomma chevalier de la Légion d'honneur, à la demande du vicomte de La Rochefoucauld. Le bruit s'en répandit sans retard dans les milieux musicaux, avant même que *le Moniteur* eût parlé, et, le soir même, après la 3^e de *Guillaume Tell*, une sérénade fut donnée sous les fenêtres de Ros-

(62) Th. de Lajarte, *Biblioth. music. de l'Opéra*, II, p. 184.

sini, boulevard Montmartre, par les artistes de l'Académie royale de musique. Le 15, Rossini quittait Paris pour Bologne, emportant, disait-on, un livret de M. Scribe (63). Il revint en novembre 1830, trouvant en France un nouveau gouvernement, fort économe et qui lui contesta sa pension. Il y eut un procès, qui dura cinq ans et qu'il finit par gagner, son titre portant la signature même de Charles X. Il tenait d'ailleurs à remplir ses engagements, puisque nous le voyons, en février 1831, à propos d'un *Faust*, dont Jouy lui avait fourni le livret, écrire au ministère pour demander un congé d'un mois, et rappeler qu'il a, étant en Italie, vainement attendu un poème. « Il est revenu à Paris espérant que sa présence rappellerait les obligations contractées avec lui : cependant il ne lui a été fait aucune communication. Il espère que, durant son absence, il sera pris, à son égard, de nouvelles déterminations et, à son retour, il pourra remplir les clauses de son traité ». En face de cet extrait mis sous ses yeux, M. de Montalivet, alors ministre, se borna à écrire, sans même achever sa phrase : « Sans doute, je m'occuperai... » (64).

Avec 1830 prend fin la première vie parisienne de Rossini. Le maestro, ayant accompli son œuvre, avec *Guillaume Tell*, que d'aucuns considéraient simplement comme une pierre d'attente, entre désormais tout vivant dans la légende. Il n'intéresse plus qu'accessoirement les musiciens.

(63) Une lettre de Rossini, citée, sans date, par A. Soubies (*Le Th.-Ital.*, p. 54), indique bien plutôt le contraire. « J'en suis toujours à recevoir mon poème que j'attends depuis neuf mois que j'ai quitté Paris, écrit-il à La Rochefoucauld, le 4 mai 1830. J'aurais surtout voulu profiter des beaux jours du printemps et de mon séjour à la campagne où je suis installé depuis peu pour pousser vivement mon opéra, car je voudrais par mon travail et mon zèle vous prouver le désir que j'ai de vous plaire. »

(64) D'après *l'Intermédiaire des Chercheurs*, 25 mai 1874, col. 279-280. Revenu à Paris, en novembre 1831, Rossini allait faire un voyage aux Pyrénées en compagnie d'Aguado. L'année suivante, il alla en Espagne avec le même. En 1836, lorsqu'il quitta la France, définitivement, croyait-il, il retourna en Italie après avoir fait, avec Rothschild, une excursion aux bords du Rhin.

Doué d'une « facilité » sur laquelle on a peut-être trop insisté, Rossini, qui avait observé le goût français, savait ce qu'il fallait faire pour obtenir à Paris le succès immédiat. Il avait accompli cette fusion de « deux grands courants d'opinions et de plaisirs différents », l'italien et l'allemand, dont Stendhal, en 1824, souhaitait la « réunion à jamais mémorable, dans ce Paris qui, malgré les censeurs et les rigueurs, est plus que jamais la capitale de l'Europe ». « Je tenais à montrer aux Français que je comprenais un peu la musique », disait-il au biographe Hœfer, à propos de *Guillaume Tell*, l'opéra qui lui avait pris le plus de temps à composer (65). Mais il devait aussi se rendre compte que sa veine pourrait bien s'épuiser s'il continuait à travailler pour eux. Quant à écrire pour ses compatriotes, il n'y pensait plus. Meyerbeer, dont il avait naguère fait connaître *Il Crociato* aux Parisiens, allait devenir pour lui un concurrent redoutable : il le comprit dès *Robert-le-Diable* (21 novembre 1831). Or, se souciant peu de se mesurer avec lui, il abandonna Paris, sans esprit de retour, après la première des *Huguenots* (66). Le « sabbat juif » (67), sa fortune personnelle considérable que Rothschild, Aguado et Pillet-Will s'ingéniaient à accroître (68), sa paresse, non moins légendaire que sa « facilité », et peut-être plus apparente que réelle, ou simple-

(65) Hœfer, *Biographie Didot*, art. *Rossini*, XLII (1863), p. 674.

(66) « *Robert le Diable*, un opéra qui a fait taire Rossini, qui l'a réduit à ne plus écrire que des romances pour les églises... *La Juive*, *la Muette*, *Guillaume Tell*, la partition qui a tant causé de chagrins à son maître, sous laquelle a succombé Nourrit, le plus grand chanteur de la France... » (Jules Janin, *Un hiver à Paris*, 1843; *le Théâtre*, p. 161). La première des *Huguenots* eut lieu le 29 février 1836. Ce même jour, Rossini, né le 29 février 1792, accomplissait sa quarante-quatrième année.

(67) On connaît le mot de Rossini, qui semble bien authentique (il est rapporté par le baron Ernouf comme par R. Wagner) : « Je reviendrai quand les Juifs auront fini leur sabbat ».

(68) « Trois amis, le baron James de Rothschild, M. Aguado, marquis de Las Marismas, et le comte Pillet Will, se firent entre eux une guerre acharnée à la seule fin d'enrichir Rossini. A chacun de ces financiers, le compositeur remettait une partie de ses modiques bénéfices, et quand M. de Rothschild apprenait que M. Aguado avait doublé en trois mois le capital que lui avait confié Rossini, il s'ingéniait à faire la même opération en six semaines, ce qui pour lui ne devait pas présenter beaucoup de difficultés. Le comte Pillet Will agissant de même, il n'est pas surprenant que les économies de Rossini aient fructifié. » (Maurice Strakosch,

ment la fatigue et le désir de repos; son *Guillaume Tell* maltraité et amputé à l'Opéra; des relations fort peu cordiales avec le gouvernement de Louis-Philippe, qui l'obligea à plaider pendant cinq ans pour conserver sa pension de retraite (69) : autant de raisons qui incitaient ce « vaincu de 1830 », comme dit Quicherat, à prendre un repos bien mérité, en somme.

Mais, Rossini pouvait-il prévoir, lorsqu'avec le baron de Rothschild, il s'éloigna de Paris, au printemps de 1836, que, vingt ans après, Paris le reprendrait et le garderait jusqu'à son dernier jour, pour lui faire de grandioses funérailles?

J. G. PROD'HOMME (70).

Souvenirs d'un impresario (Paris, 1887), p. 6. Le même auteur rapporte qu'après *Guillaume Tell*, le directeur de l'Opéra aurait dit à Rossini : « Monsieur Rossini, comment avez-vous pu, avez-vous osé écrire pour le Grand Opéra de Paris une œuvre aussi insipide, aussi décousue que *Guillaume Tell*? Cette œuvre est si médiocre qu'il ne vous reste plus qu'une chose à faire : annuler le traité que j'ai eu la sottise de passer avec vous, et renoncer à composer *Jeanne d'Arc* et *Mahomet*. — Qu'à cela ne tienne, répond Rossini. Je résilie à l'instant même et j'ajoute de plus que de ma vie je ne composerai d'opéras ». (*Ibid.*, p. 68). C'est là, bien probablement, une des mille et une légendes qui courent depuis cent ans sur Rossini.

(69) Rossini, dit le baron Ernouf, se conduisit comme si la révolution de Juillet eût été dirigée contre lui. (*Compositeurs célèbres*, Paris, 1888, p. 135).

(70) Cet article venait d'être envoyé à l'impression lorsque nous avons reçu de notre érudit confrère et ami Georges Servières une étude qu'il vient de publier dans la *Rivista musicale italiana* (Turin, 1929, 2^e fasc.), sur la première représentation de *Guillaume Tell* à Paris en 1829.

M. Servières a interrogé, lui aussi, la presse contemporaine non moins que les archives, mais, plus heureux que nous, il a pu lire la grande biographie italienne de G. Radicciotti, et il est arrivé aux mêmes conclusions que le biographe italien et que nous-même, sur les causes du silence du maestro après *Guillaume*, silence qui a tant étonné les contemporains et tant intrigué la postérité.