

### JOURNAL DES DÉBATS, 13 août 1829, pp. 1-3

Les compositeurs étrangers, appelés en France à diverses époques pour écrire des opéras destinés à notre grande scène lyrique, ont toujours été cathéchisés par les administrateurs de ce théâtre et les amateurs agrégés à la direction. « Vous arrivez sur un terrain qui vous est inconnu, disaient-ils à Gluck, à Picinni [Piccini]; prenez garde, il ne s'agit point de remporter de faciles victoires en jetant aux *dilettanti* des airs et des duos mélodieux, parés des charmes que les virtuoses italiens savent si bien leur donner. Vous avez affaire au public le plus délicat et le plus éminemment connaisseur de l'univers. Les Allemands, les Italiens vous demandent de la musique; il nous faut mieux que cela, c'est de la déclamation que les Français veulent. C'est avec la déclamation que Lulli [Lully], Colasse, Campra, le grand Rameau, surtout, ont fondé leur empire; il s'étend d'un bout à l'autre de l'horizon musical. Si vous aspirez aux mêmes succès, lancez-vous dans la même carrière. »

L'argument était sans réplique; Gluck se régla sur de nouveaux modèles; il étudia les partitions de Lulli [Lully], de Rameau, compositeurs célèbres dont il n'avait appris le nom qu'à Paris, et mit au jour *Armide*. Cet opéra, le dernier que Gluck ait écrit, paraît plus âgé qu'*Orphée* et *Alceste*, dont l'Italie avait eu les prémices vingt ans auparavant. Les connaisseurs en peinture classent les tableaux des maîtres d'après la gradation croissante du style et de l'exécution, et savent marquer l'époque où la vieillesse a ralenti le génie et la main de l'artiste. Cette manière d'apprécier les œuvres ne saurait convenir aux partitions de Gluck. Les concessions qu'il fut obligé de faire pour mériter le suffrage de nos prédécesseurs, ont mis ses opéras en contradiction avec la date qu'ils portent: le plus jeune est réellement le plus vieux sous le rapport du style. Lulli [Lully] avait déjà traité le même sujet; sa déclamation avait charmé les Français pendant un siècle; il fallut bien se soumettre au goût national en abandonnant les formes italiennes si bien employées dans l'*Orfeo*. Picinni [Piccini] suivit cet exemple; sa partition de *Roland*, surannée et gothique, ne saurait être comparée aux airs ravissants produits par le même musicien à des époques bien antérieures. Mais Picinni [Piccini] eut du moins le temps d'abjurer ses erreurs: il ressaisit ensuite son style élégant et pur, que trop de complaisance lui avait fait gâter. Les beaux airs de *Didon* figurent sans désavantage à côté de *Se il ciel mi divide*, *Mentre ti lascio*, etc., que l'on a justement placés parmi les chefs-d'œuvre de l'art.

En produisant *Cédipe à Colone*, Sacchini devenu compositeur français n'a point égalé ses opéras italiens. Winter, Paësiello [Paesiello], ont à peu près échoué sur notre scène lyrique et les érudits seuls se souviennent de l'échec de l'*Antigone*, que Zingarelli mit en musique. Chérubini, [Cherubini] Spontini, doivent être considérés comme des musiciens français, puisque c'est dans notre patrie qu'ils ont produit leurs plus beaux ouvrages. En travaillant pour l'Académie royale de Musique, les compositeurs étrangers ont tous fait plus ou moins de sacrifices pour se soumettre aux exigences de notre scène, aux préjugés dès long-temps enracinés et que plusieurs habitués regardent encore comme le code unique du musicien dramatique. Une raison plus puissante que les sophismes des sectateurs du vieil opéra, une cause que Gluck, Picinni

**JOURNAL DES DÉBATS, 13 août 1829, pp. 1-3**

[Piccini], Sacchini, Paësiello [Paesiello], Chérubini [Cherubini], Spontini, n'ont jamais essayé de détruire, parce qu'il était impossible d'en triompher, l'inexpérience indocile, la maladresse de nos faiseurs de livrets et de nos chanteurs opposaient des obstacles insurmontables. En effet, comment supposer que le musicien qui venait de disposer ses mélodies pour des virtuoses, tels que Guadagny [Guadagni], Mellico, pût chanter sur la même gamme quand il tombait sous les pattes de Legros, de M<sup>lle</sup> Sophie Arnould, ou de tout autre rossignol de la même couvée ? Enrayez, enrayez, *mein heer* ou *caro maestro*, les coursiers du grand Opéra ne sont pas accoutumés à galoper à la montée, c'est bien assez qu'il trottent à la descente.

Vous demandez une petite roulade à M<sup>lle</sup> Arnould, elle vous donnera plutôt douze calembours. A-t-on jamais placé des roulades au milieu d'un air expressif ? C'est le comble du ridicule ; effacez à l'instant toutes vos folies musicales, déclamez c'est ainsi que l'opéra sérieux doit être débité. D'ailleurs les vers boîteux, lourds, traînans de Quinault, de Guillard, de Du Rollet, privés de mesure et de rythme prouvent bien que la déclamation seule peut mettre en œuvre cette prose rimée.

Telle était la position des prédécesseurs de Rossini. L'auteur de *la Gazza ladra*, beaucoup plus heureux, a trouvé des chanteurs capables de comprendre et d'exécuter sa musique. C'était un obstacle de moins ; restait encore celui d'un livret fabriqué selon l'ancienne routine. Des personnes exercées ont revu la pièce ; ils en ont corrigé les fautes les plus grossières ; et Rossini, profitant du pouvoir discrétionnaire accordé aux compositeurs, a rajusté le reste de manière à donner une certaine régularité à ses périodes. Rossini a donc pu rester Rossini, et conserver son style, en écrivant *Guillaume Tell* pour l'Académie royale de Musique. Beaucoup moins de roulades dans les parties vocales, plus de richesse et d'artifice dans l'instrumentation, des *crescendo* moins développés, un soin particulier de ne pas reproduire ses anciennes phrases : tels sont les points principaux qui distinguent le nouvel opéra de ce maître de ses autres productions. L'emploi de tel ou tel moyen ne constitue pas le style d'un //2// auteur ; celui de Rossini est plus élégant, plus correct dans *Guillaume Tell* que dans *la Pietra di Paragone*. Cette amélioration se remarque dans les œuvres de tous les grands musiciens qui fournissent une longue carrière : ils acquièrent de jour en jour plus d'habileté ; et leur goût, par l'expérience éprouvée, sait rejeter des choses que la ferveur du novice aurait accueillies sans réflexion.

Cette différence peut être remarquée en comparant *Euphrosine* à *Joseph, Zoraïme et Zulnar* à *la Dame blanche* : c'est toujours Méhul, c'est toujours Boïeldieu [Boieldieu], quant à la manière de concevoir ; mais leur exécution est plus sûre et plus ferme. Mozart serait une exception s'il n'avait écrit *Mitridate* à un âge trop voisin de l'enfance. Il faut être certain du fait pour admettre que *Mitridate* et *Don Juan* ont été tracés par la même main. Mozart a donc réformé son style, puisqu'une œuvre d'écolier se montre au commencement d'une carrière que des partitions sublimes et merveilleuses terminent. Non, sans doute, Mozart n'a pu corriger un style qui n'existait pas encore et qui ne s'est

**JOURNAL DES DÉBATS, 13 août 1829, pp. 1-3**

formé que quand le compositeur bambin a connu les ressources et les mystères de son art.

Quoique *Guillaume Tell* se soit présenté avec le plus brillant éclat sur notre scène, je ne pense pas que Rossini fasse à l'avenir de semblables concessions. Nos chanteurs acquièrent chaque jour plus d'expérience; ils lui permettront de se montrer avec tous ses avantages à la première occasion. Il est des choses qu'on ne doit pas faire à demi; il faut pousser un *crescendo* comme une déclaration d'amour si l'on veut arriver à une victoire complète. Autrement le chagrin de n'avoir pas triomphé se joint au regret d'avoir offensé les personnes qui n'aiment pas cette manière de procéder.

L'introduction de *Guillaume Tell* débute par un chœur gracieux. Le pêcheur chante sa barcarole dont le second couplet se mêle à d'autres parties diversement caractérisées et que Guillaume, sa femme et son fils exécutent. Ce tableau musical remplit la scène et se développe sur trois plans différens; un chœur plein de vivacité le termine. Arnold veut renoncer à son amour; une fanfare de cors ébranle cette noble résolution. Cette fanfare annonce que Mathilde chasse dans la forêt voisine.

Des tyrans qu'a vomis l'Allemagne  
Le cor sonne sur la montagne.

Cet appel est trop séduisant pour le jeune Melchtal. Il oublie les intérêts de sa patrie pour courir après sa belle. Guillaume l'arrête, et c'est alors que commence un duo ravissant de mélodie, rempli de contrastes du plus grand effet, et dont les motifs sont reproduits et suivis avec un art admirable. Essayons de faire le croquis de cette composition grandiose.

Une phrase pompeuse et sévère dont les instrumens se disputent les divers fragmens, se déploie élégamment dans l'orchestre, et c'est sur ce motif principal que Guillaume et Melchtal établissent leur débat politique et sentimental. Cette phrase, une des plus belles que le génie musical ait trouvées, attaquée d'abord en *mi bémol*, passe dans une infinité de modulations ingénieuses. Cette obstination d'un sujet sans cesse reproduit deviendrait fatigante si le goût du compositeur ne venait arrêter à propos les jeux savans de l'orchestre. Une suite d'accords plaqués sur chaque temps et sabrés vigoureusement s'élève par degrés diatoniques. On s'attend que ce mouvement d'harmonie va nous conduire sur la dominante, selon l'usage antique et solennel, point du tout, l'orchestre s'arrête vers la fin de sa course; sa colère s'apaise et le tendre Melchtal module une délicieuse cantilène dans le ton de *sol majeur*.

Cette surprise harmonique, jointe au charme de la mélodie de la voix et des instrumens à vent, produit un effet que je ne saurais décrire. On pense bien qu'après cet épisode, qui rompt admirablement le premier dessin, le motif principal revient avec son cortège et reparaît sous de nouvelles formes. Le retour du trait éclatant et brutal de l'orchestre nous annonce la répétition de la

*JOURNAL DES DÉBATS*, 13 août 1829, pp. 1-3

cantilène du ténor. Le musicien nous a déjà trompés en nous donnant le ton de *sol* au lieu du *si bémol* que nous attendions ; mais cette fois il s'agit de conclure, et la tonique est de rigueur. Autre *inganno* : nous arrivons en *la bémol*, et Melchtal redit son solo que le compositeur a placé tout juste un demi-ton plus haut, pour ramener son chanteur aux lieux même où la voix s'est déjà déployée avec autant de grâce que de sonorité. Cette élévation d'un demi-ton lui donne l'accroissement de vigueur et d'éclat qu'une phrase réclame à son retour ; l'oreille frappée d'une manière plus vive éprouve une sensation nouvelle. Toutes ces images sont placées dans la première partie de ce duo, qui est mesuré à quatre temps modérés. La péroraison s'anime et s'échauffe ; longtemps séparées, les deux voix s'unissent. Guillaume Tell murmure son indignation et ses menaces ; Arnold soupire toujours pour sa chère Mathilde, et le cor de la forêt, dont les fanfares se mêlent au dialogue des deux personnages, motive la diversité de leurs sentimens. Cette conclusion, tout à fait rossinienne, couronne parfaitement le magnifique discours qu'elle précède.

Il paraît que Gessler avait un grand veneur digne de remplir en même temps les fonctions de maître de chapelle : comme il organise ses fanfares ! quels virtuoses que ses piqueux ! Aucune difficulté ne les arrête, ils se permettent les sons bouchés pour former des accords inconnus jusqu'alors aux vallons de la Suisse et que les échos de Rambouillet et de Fontainebleau n'ont jamais répétés. On ne saurait trop louer la prévoyance de ce grand veneur qui, pour varier nos plaisirs, fait sonner les fanfares tour à tour en plusieurs tons différens ce qui suppose que les piqueux, en poursuivant le chevreuil et le // 3 // sanglier, changent les cercles de leurs cors toutes les fois qu'ils changent de cheval.

J'ai déjà fait remarquer l'air des archers, vif, léger, fortement rythmé. Le premier pas à trois temps, en *la mineur*, dansé par les paysans, est plein de grâce et de suavité ; celui des fiancées me paraît moins heureux. L'hymne religieux est dans le sentiment de Mozart. On devrait se borner à faire danser les mariées ; la bénédiction sous le tapis, les gestes toujours outrés des danseurs qui représentent les trois couples ont quelque chose d'étrange et bien près du ridicule. Cette suppression abrégérait un peu ce premier acte, qui pour la longueur en vaut deux.

L'*andante* du finale est très mélodieux ; une phrase bien arrondie amène la cadence par *ut naturel* d'un effet charmant. La strette est de la plus grande vigueur. Sur un travail des seconds violons et des basses, les instrumens à vent tournent par intervalles, et les premiers violons animent encore cet ensemble par leurs rapides fusées. Le *crescendo* ferait une sensation plus grande s'il était prolongé d'une où même de deux reprises du motif battu par l'orchestre. Pendant ce finale véhément, la danse ne manœuvre pas de manière à fixer l'attention des *dilettanti*. Je leur conseille de jeter un coup-d'œil sur le manche des contrebasses ; ils verront que les virtuoses qui jouent de cet instrument, si lourd en apparence, n'ont pas les doigts engourdis. M<sup>mes</sup> Dabadie et Mori donnent un furieux coup de collier en conduisant la troupe chantante ; le

***JOURNAL DES DÉBATS, 13 août 1829, pp. 1-3***

sergent autrichien s'était fourvoyé à la seconde représentation ; ces dames le remirent au pas. Maintenant les militaires marchent aussi bien que les dames. L'exécution fait toujours le plus grand honneur aux chanteurs, à la danse, à l'orchestre, à M. Valentino qui tient le sceptre de la mesure.

Arrivée trop tard, une foule d'amateurs n'a pu être admise à la quatrième représentation.

***JOURNAL DES DÉBATS, 13 août 1829, pp. 1-3***

Journal Title: JOURNAL DES DÉBATS  
Journal Subtitle: POLITIQUES ET LITTÉRAIRES.  
Day of Week: Thursday  
Calendar Date: 13 August 1829  
Printed Date Correct: Yes  
Volume Number:  
Year:  
Series:  
Pagination: 1 à 3  
Issue: Livraison du 13 août 1829  
Title of Article: CHRONIQUE MUSICALE. ACADÉMIE  
ROYALE DE MUSIQUE.  
Subtitle of Article: *Guillaume Tell.* (Troisième article.)  
Signature: XXX  
Pseudonym: Castil-Blaze  
Author: François-Henri-Joseph Blaze  
Layout: Front-page feuilleton  
Cross-reference: 5 August 1829 ; 11 August 1829 ; 20 August 1829