

On a dit qu'à moins d'être absolument dépourvu de toute espèce d'imagination, on ne saurait assister au spectacle de l'*Othello* de Shakespeare sans se croire un moment transporté à Venise, dans la Venise des doges et des gondoliers, du lion de Saint-Marc et des barcaroles chantées la nuit sur les lagunes, d'Andrea Dandolo, de Gradenigo, de Marino Faliero, et de Titien, de Paul Véronèse et du Tintoret. J'admets volontiers ce privilège attribué au chef-d'œuvre dramatique, à la condition qu'on m'accordera les mêmes droits pour la partition de Rossini. Rien, en effet, ne surpasse à mon sens l'illusion poétique où vous plonge ce troisième acte d'*Otello*. La complainte du gondolier, *nessun maggior dolore*, le court récitatif, si admirablement instrumenté, qui précède l'élégie du *Saule*, la prière de Desdemone [Desdemona], *deh calina o ciel* ; enfin la morne ritournelle qui fait pressentir la catastrophe du dénouement, ne sont point seulement des morceaux d'un ordre supérieur en musique, mais de sublimes pages où l'expression du sentiment pittoresque le plus romantique vient se joindre à ce que la passion humaine a de plus touchant, de plus mélancolique et de plus chaleureux. Il y a ainsi, en poésie comme en musique, certains chefs-d'œuvre auxquels semble échu le don bien rare de faire voyager l'imagination à travers l'espace et le temps. De ce nombre est l'*Egmont* de Goethe, de ce nombre sont aussi *les Huguenots* de Meyerbeer. J'ai beau ne rien savoir du vieux Bruxelles, ignorer le vieux Paris et sa couleur locale : j'aperçois d'ici la place d'armes où ces honnêtes Brabançons s'exercent à tirer l'arbalète, et je vois ligueurs et gens des halles mener leur branle autour de l'Hôtel-de-Ville. Fantaisie ou réalité, qu'importe ensuite ? C'est là sans doute Venise, comme elle fut, et ne fut pas ; c'est là un Paris, un Bruxelles, comme il n'en exista jamais, et aussi comme ils auraient pu exister. Quel dommage que la réalité ressemble parfois si peu à notre rêve, et que la prose d'un plan topographique soit si loin de la poésie de nos imaginations ! Il se peut que les gens qui veulent connaître Venise pour l'avoir entrevue à travers les tragédies de Shakespeare (je dis les tragédies, car à l'*Otello* [*Othello*] il faut encore joindre *Shylock* [*The Merchant of Venice*]) et la musique de Rossini, risquent fort de passer pour aimer à se payer d'illusions ; cependant, plus j'étudie les chefs-d'œuvre de ces deux maîtres, plus ils me semblent, chacun dans sa sphère, avoir approché de la vérité pittoresque et surpris le tableau. Et cette observation me frappe encore d'avantage toutes les fois que je vois d'autres poètes et d'autres musiciens s'in- // 376 // -spirer d'un sujet emprunté à l'histoire du même peuple. Pour prendre un exemple d'hier, interrogeons *les Deux Foscari* [*I Due Foscari*] de Verdi, représenté avec succès au Théâtre-Italien. En quoi cette musique, remarquable d'ailleurs à divers titres, en quoi cette musique nous parle-t-elle de Venise ? Voilà bien des cavatines où la brise de mer *aura del' mare*, joue son rôle obligé :

Soufflez dans mes cheveux, vents de l'Adriatique.

Voilà des duos et des quatuors où j'entends qu'il est fort question du doge et de la république ; et jamais personne n'oubliera cette scène des Dix assembles en conseil et célébrant en chœur leur inviolabilité, leur grandeur et leur puissance inexorable, ni plus ni moins que cet impayable tribunal de la *Gazza ladra* :

Inesorabile
Che in lance pondera
L'umano oprar.

Avec cette unique différence qu'ici les robes rouges remplacent les soutanes noires ; mais de cet indomptable orgueil, de cet égoïsme féroce du lion de Saint-Marc, comme aussi des ardeurs dévorantes, des incurables mélancolies de ces climats de feu, pas un souvenir, pas une trace ; rien de la gondole insouciant qu'un rythme léger berce sur le gouffre ou s'engloutissent les mystères de l'inquisition d'état, rien

de ce carnaval dans la terreur, de ces langueurs divines qu'on respire à si chaudes bouffées et comme un vent d'orage dans le troisième acte d'*Otello*, rien enfin de cet *certo estro* de Venise si délicieusement rendu dans la poétique nouvelle d'Hoffmann :

Ah! senza amare
Andar sull' mare
Col sposo del mare,
Non puo conselare!

Si de la partition de Verdi nous remontons au poème dramatique qui l'a inspirée, nous trouverons la même absence de couleur. On se demande ce qui, dans un pareil sujet, a pu séduire Byron? L'anecdote peut-être. En effet, le trait de ce Loredano couchant sa haine contre les Foscari sur ses livres de commerce, et réglant ses comptes de vengeance ni plus ni moins qu'une créance ordinaire, devait au premier abord tenter l'imagination d'un poète ; il y a du pur sang de Venise dans cette étrange façon d'agir. L'histoire me semble même si bien à sa place, que, si elle n'existait pas, on aurait du l'inventer pour peindre ces habitudes de négoce au sein de l'aristocratie, ces instincts de marchand sous la pourpre qui caractérisaient les illustres patriciens de la sérénissime république. Maintenant, quand on y réfléchit, un pareil sujet est-il du ressort du théâtre? comment reproduire à la scène ce que l'anecdote a de profondément original. Je n'ai pas vu représenter la tragédie de Byron, mais je sais qu'au dénouement de la pièce italienne ce personnage, tirant de dessous sa cape rouge un microscopique calepin et faisant mine de biffer une adresse du bout de son crayon, me paraît assez médiocrement répondre à l'idée qu'on se propose de cette vengeance en partie double tenue avec une ponctualité si solennelle. Je le répète, il n'y a dans tout cela qu'une anecdote. A la vérité, nous ne savons rien qui tente davan-
// 377 // -tage les poètes dramatiques ; mais encore faut-il qu'une fois engagés, ils trouvent où se prendre : or, ici, tel n'était point le cas. Ce vieillard contraint de sacrifier son fils à la justice de la république, ce Foscari doge sur le visage et père au fond de sa conscience, n'a rien de bien nouveau et surtout rien qui soit fait pour inspirer au musicien le sentiment de la couleur. J'ai dit que le seul trait caractéristique du sujet des *Foscari* [*I Due Foscari*] n'était point du ressort du drame, encore bien moins devait-il l'être de la musique. Otez de ceci l'anecdote, il ne reste plus qu'une fable vulgaire et qui pourrait tout aussi bien appartenir à la Rome républicaine qu'à la Venise des Mocenigo et des Loredani.

Maintenant reprocherons-nous à la musique de Verdi de manquer de couleur et de cette expression pittoresque dont *Otello* de Rossini déborde? mais il faudrait d'abord lui reprocher d'avoir pris pour thème la tragédie de lord Byron, et j'avoue que je ne me sens pas le cœur d'en vouloir jamais à un musicien de s'être adressé à un grand poète, dût par hasard son choix l'avoir une fois trompé. C'est d'ailleurs un des principaux mérites du génie de Verdi de chercher toujours de préférence ses motifs de composition parmi les œuvres littéraires : *Ernani*, les *Foscari* [*I Due Foscari*], *Jeanne d'Arc* [*Giovanna d'Arco*], sont là pour témoigner du passé ; quant à l'avenir, *Macbeth* nous en répond. Cette partition de *Macbeth*, que prépare aujourd'hui l'auteur de *Nabucco* [*Nabucodonosor*], nous reporte involontairement à l'Académie royale de Musique. Combien de fois, prévoyant la crise lamentable où se débat en ce moment cette noble scène, n'avons-nous pas conseillé à ceux qui la dirigeaient de tenter la fortune sous les auspices de quelque partition originale du jeune maître italien! Bien qu'en fait de prévisions l'infaillibilité n'existe guère, n'était-on pas en droit d'attendre quelque chose d'heureux d'un essai de ce genre? Aucun musicien, plus que Verdi, ne semblait appelé par sa nature à comprendre les convenances du système dramatique français. A défaut de Meyerbeer qui se récuse, on aurait eu là sous la main un Halévy des meilleurs jours, un homme s'entendant aussi bien que l'auteur de *la Juive* à toutes

les pompes de la mise en scène et possédant en outre cette bouffée de génie, ce sens mélodieux dont le vieux Cherubini oublia de transmettre le secret à son élève. Qu'on se figure pour un moment le chef-d'œuvre de Shakespeare, traité par Verdi avec tout le soin, toute l'application qu'exige une pareille tâche, se produisant dans la grandeur colossale de son action, dans la variété infinie de ses coups de théâtre et de ses accessoires, et qu'on dise si une entreprise de la sorte, sérieusement menée à fin, n'eût point abouti à d'autres résultats que ceux qui viennent de signaler cette incroyable fantasmagorie de *Robert Bruce*! Malheureusement cette idée ne nous est pas venue, et les Anglais auront *Macbeth*; ce qui n'empêchera pas bon nombre de gens de continuer à s'écrier qu'il n'y a plus de musique en ce monde, et qu'après Rossini et Meyerbeer il faut décidément tirer l'échelle. Qu'à une œuvre quelconque de l'auteur de *Nabucco* [*Nabucodonosor*] et d'*Ernani* un directeur de spectacle préfère la moindre imagination du chantre déjà *Semiramide* et de *Guillaume Tell*, cela va sans dire; mais ce qui s'explique moins facilement, c'est qu'on aime mieux une ombre qu'une proie, et qu'on néglige de frapper à la porte des vivans, pour s'en aller ainsi carillonner en pure perte au seuil d'un homme de génie qui s'obstine à faire le mort. Revenons aux *Deux Foscari* [*I Due Foscari*].

J'ai dit que la couleur manquait dans cet ouvrage; à défaut de couleur, la passion dramatique domine. C'est là, du commencement, à la fin, une musique // 378 // chaleureuse, puissante, pensée avec vigueur et vigoureusement écrite. Le trio du second acte doit compter parmi les meilleures compositions du maître. Nuancé, pathétique, entraînant, avec un peu plus de franchise dans les motifs et de développemens dans sa période finale, ce morceau s'élèverait à la hauteur de l'admirable trio du troisième acte d'*Ernani*. Je citerai encore la cavatine du doge au dénoûment, large et touchante inspiration dont Coletti a su magnifiquement tirer parti. Notons à ce propos le singulier essor que la voix de Coletti a paru prendre tout à coup ce soir-là, au grand étonnement du public; c'était à ne pas reconnaître le chanteur embarrassé, presque médiocre, qu'on avait entendu la veille dans Assur. Et maintenant nous comprenons tout ce qu'il a fallu de résignation à Coletti pour consentir à débiter par la *Semiramide*. Que le plus ou moins de convenance d'un rôle puisse ainsi réagir sur l'entière physionomie d'un chanteur, c'est à peine si on le conçoit, et cependant rien de plus vrai. Cet organe, hier empâté, mou, incolore, soudain se relève et vous étonne par sa triomphante plénitude; la mollesse devient agilité, l'hésitation puissance. On croirait voir Sixte-Quint rejetant sa béquille. C'est une chose triste à dire, sans doute, mais qu'on ne peut cependant s'empêcher de reconnaître: avant peu, la musique de Rossini sera devenue une lettre morte. De jour en jour les chanteurs italiens la désapprennent, et, s'il fallait une preuve nouvelle de cette vérité, l'exemple de Coletti nous la fournirait. Conclurons-nous de là que les générations s'abâtardissent, et que l'art divin, abandonnant notre ingrate terre, s'apprête à remonter vers le ciel, son immortelle patrie? Pas le moins du monde; nous tenons au contraire qu'un Lablache vaut un Barilli, que Ronconi ne le cède à Pellegrini ni pour la voix, ni pour l'intelligence, et qu'on peut parfaitement entendre Rubini même après Donizetti. L'art est à un bon point, a dit M. Hugo quelque part; pourquoi le mot ne s'appliquerait-il pas à la musique? De ce qu'il plaisait à Rossini de se croiser les bras, s'ensuivait-il que l'Italie entière dût se condamner au silence? Nous ne le pensons point. Depuis la *Zelmira* et la *Semiramide*, les temps ont marché, et, si nous regardons derrière nous, nous verrons qu'un assez long espace nous sépare déjà du grand maître; espace moins aride peut-être que bien des gens affectent de le penser, et dont la *Norma*, les *Puritains* [*I puritani*], la *Lucia* [*Lucia di Lammermoor*], *Nabucco* [*Nabucodonosor*], marquent, non sans gloire, les divers stades. Rossini eut ses chanteurs: Davide [David], Nozzari, Galli, la Colbrand [Colbran], la Fodor [Fodor-Mainvielle] et tant d'autres qui gagnèrent sous lui vingt batailles; Bellini, à son tour, forma les siens, et, comme la musique de

Bellini procédait déjà d'un sentiment de réaction, la réaction ne pouvait manquer de s'étendre aussi à la manière d'exercer la voix. Aux mille arabesques épanouies, aux feux d'artifice chromatiques de la roulade rossinienne, succéda le chant *spianato*, pathétique, de Rubini, lequel s'est modifié de maître en maître jusqu'à Verdi, qui semble vouloir lui communiquer plus de nerf et de rapidité chaleureuse dans le mouvement. Qu'on s'étonne ensuite de cette espèce de malaise que l'exécution des ouvrages des ouvrages de Rossini paraît causer à certains chanteurs contemporains. Il est au fond de toute œuvre d'art, poésie ou musique, peu importe, à côté de l'élément divin qui ne meurt pas, un élément terrestre, transitoire, qu'elle emprunte à ce qu'il y a au monde de plus passager, de plus incertain, au caprice des temps, à la mode. Or, si ces conditions existent pour la poésie et la peinture, que ne sera-ce point pour la musique, l'art le plus exposé, comme, on sait, à subir les mille // 379 // influences du moment? Si la mode d'aujourd'hui n'est autre chose que le rococo de l'avenir, il faut bien reconnaître, sans trop d'irrévérence à l'égard du génie, que des ouvrages écrits il y a tantôt vingt-cinq ans par un des hommes qui ont le plus sacrifié à la mode peuvent ne point répondre absolument au goût de notre époque. Un poète d'infiniment d'esprit, forcé, à l'occasion d'une édition Charpentier, de relire ses vers d'il y a dix ans, s'écriait : « Bon Dieu! que tout cela me paraît devenu *ponsi!* » Je me demande si Rossini, feuilletant ses papiers de jeunesse à propos de cet infortune *Robert Bruce*, n'en a point dit autant ; mais, d'abord, Rossini a-t-il seulement rien feuilleté? Est-ce à nous qu'on fera croire désormais que cette colossale indifférence ait un instant fléchi? Avant la présentation vous pouviez en prendre à votre aise et nous parler de concessions obtenues, d'un ouvrage, sinon entièrement nouveau, du moins composé avec l'assistance du maître. Cependant la vérité devait apparaître au jour de l'événement ; et devant une si incontestable évidence tombent tant d'illusions auxquelles on avait bien pu finir par croire soi-même, mais dont il faut convenir que le public s'était toujours fort défié.

Sans donner dans l'ambitieuse promesse d'un ouvrage *presque* nouveau de Rossini, encore espérait-on rencontrer çà et là quelque trace de la présence du maître. Vain espoir que la représentation de *Robert Bruce* a trompé! Rien, en effet, en dehors des morceaux empruntés à diverses partitions de l'auteur de la *Donna del Lago*, rien qui rappelle le moins du monde la touche d'un génie supérieur. Le nom même de M. Niedermeyer, venu là pour ajuster les récitatifs et manipuler selon les formules ayant cours des idées d'un temps déjà loin de nous, le nom de M. Niedermeyer n'indique-t-il pas que Rossini s'est fait un devoir de rester étranger à cette partie intermédiaire, accessoire, qui, dans une élucubration de ce genre, constituait, à tout prendre, la seule nouveauté possible?

Cela dit, et la partition de *Robert Bruce* étant réduite à ce qu'elle est : un assemblage plus ou moins intelligent de fragmens hétérogènes, de morceaux disjoints, de cavatines, de duos et de quatuors écrits jadis pour des chanteurs qui ne sont plus et dont la tradition elle-même s'est évanouie, on concevra sans peine quelle charmante unité de sentiment et de composition il en doit résulter. Nous n'oserions, quant à nous, appeler pareille chose un opéra. Avec des chanteurs d'un ordre supérieur, ce serait un concert ; qu'est-ce donc dans les conditions existantes? Franchement, on ne saurait le définir : une sorte de mélodrame à grand orchestre, de parade musicale d'où se détache, au second acte, ce magnifique chœur des bardes, exécuté, hâtons-nous de le reconnaître, avec une pompe lyrique et théâtrale digne des plus beaux temps de l'Opéra. Je regrette seulement, puisqu'on était en train de ne pas s'épargner les frais de mise en scène, qu'on ait négligé d'augmenter le nombre des harpes dans l'orchestre. Pourquoi pas huit harpes au lieu de quatre? De la sorte l'effet, déjà si beau, eût touché au sublime. Si de l'ensemble de l'ouvrage nous passons aux détails, combien d'altérations, de mutilations et de ravages n'ont pas

fait subir à toute cette musique les caprices d'une disposition arbitraire et d'une exécution presque toujours à contre-sens! Aucune des intentions primitives n'a été respectée, aucun texte ménagé. Ce qui chantait l'amour et la tendresse chante désormais la fureur, la plainte du vieillard moribond est devenue l'hymne d'un héros. Robert Bruce, s'apprêtant à donner la liberté à l'Écosse, ne trouve rien de mieux // 380 // que d'entonner la romance écrite jadis pour exprimer la douloureuse angoisse du père de Zelmire [Zelmira] au fond de son cachot. La complainte du pauvre captif devenant tout à coup la chanson héroïque du libérateur, vit-on jamais plus aimable contraste? Qu'on dise ensuite que la musique n'est point susceptible d'exprimer à la fois deux sentimens qui se ressemblent le moins. — Puisque nous venons de nommer la *Zelmira*, n'ayons garde d'omettre le célèbre trio transformé en un duo pour M^{lle} Stoltz et M. Barroilhet, et tellement défiguré, que, n'étaient certains passages qui trahissent l'origine et la race, on croirait à une intercalation due à la plume de M. Niedermeyer. Essayez en effet de distinguer, à travers les éclats de voix que pousse M. Barroilhet, à travers ces cris de bravoure, cette admirable phrase de la partition primitive, ce chant si onctueux, si profondément empreint de tendresse et de pathétique. J'appuierai aussi sur la pitoyable manière dont une exécution inintelligente paraît se complaire à travestir le quatuor de *Bianca e Faliero* [*Bianca e Falliero*], l'un des plus beaux morceaux d'ensemble que Rossini ait composés. M^{me} Stoltz, qui commence la phrase de l'adagio, laquelle doit être répétée en imitation par le contralto, le ténor et la basse, M^{me} Stoltz a eu la malheureuse idée de varier le texte à sa guise ; soit, le mauvais exemple, soit une incurable manie de vouloir toujours enchérir sur le compositeur, les autres en font autant, et de la sorte l'intention formelle de Rossini dans ce morceau se trouve entièrement faussée. Il y a cependant des vérités tellement élémentaires, que le simple bon sens devrait suffire à vous les enseigner, et nous ne concevons guère que des chanteurs appelés à tenir le premier rang sur la scène de l'Opéra puissent ignorer que, dans un morceau traité en imitation, porter la plus légère atteinte aux traits écrits par le compositeur, c'est attaquer l'édifice par sa base et tout compromettre. Un seul des exécutans de ce quatuor de *Bianca e Faliero* [*Bianca e Falliero*] chante la note de Rossini, c'est M^{lle} Nau. Sans exceller dans le génie italien, M^{lle} Nau, rendons-lui cette justice, mérite qu'on la distingue ici de tout ce qui l'entoure. Bien que sa voix manque d'éclat et soit d'assez chétive consistance, on ne peut s'empêcher de louer, chez cette cantatrice, une remarquable netteté de diction, un talent de vocalisation qui, mieux doué du côté de l'organe, se fût élevé peut être aux véritables effets de l'art des Sontag [Sonntag] et des Persiani [Tacchinardi-Persiani]. Après avoir justement amnistié M^{lle} Nau pour sa fidélité à chanter le texte de Rossini, comment ne pas se montrer sévère envers M^{me} Stoltz, qui, du commencement à la fin de ce triste chef-d'œuvre, semble prendre à tâche de fouler aux pieds toutes les traditions d'une musique consacrée par les plus illustres interprètes, et qui, de la Pisaroni à la Pasta, à la Malibran, de la Camporesi [Campoprese] à la Sontag [Sonntag], occupa tour à tour les plus nobles, les plus glorieuses émulations? Et d'abord, que prétend M^{me} Stoltz? La cantatrice de l'Académie royale de Musique est-elle soprano ou contralto? Faut-il lui reconnaître le domaine de la Pisaroni? Faut-il la proclamer souveraine de l'empire des Sontag [Sonntag] et des Persiani [Tacchinardi-Persiani]? ou bien faut-il dire, en caressant l'un des plus chers caprices de son ambition et de son amour propre, qu'elle règne également sur l'un et l'autre hémisphère du monde de la voix? Mais quand cela serait, lors même que de pareilles prétentions mériteraient qu'on en tînt compte, comment s'expliquer autrement que par un gaspillage d'enfant gâté cette bizarre fantaisie d'amalgamer ensemble pêle-mêle les morceaux les plus caractéristiques des deux emplois, et de chanter à tour de rôle dans la même soirée, tantôt la partie de Malcolm, tantôt celle d'Elena? La Ma- // 381 // -libran, elle aussi, possédait les deux registres de la voix ; la Malibran, elle aussi, avait l'esprit fantasque et entreprenant ; cependant, jamais que nous sachions, pareille algarade ne lui vint à l'esprit. Qu'après avoir absolument

voulu chanter Desdemone [Desdemona], M^{me} Stoltz eût voulu essayer de Malcolm à toute force, on l'eût conçu : sa voix de soprano l'avait trahie, elle s'adressait au contralto, rien de plus naturel ; mais ce qui ne saurait se justifier, c'est cette confusion puéride dans la même soirée des élémens des deux répertoires, cette incroyable audace de toucher à tout, cette fureur de tout piétiner. On ne cesse de se moquer des intercalations dérisoires dont les opéras italiens offrent journellement l'exemple, de ces airs transférés, par le caprice d'un chanteur, d'une partition dans une autre ; mais, pour peu qu'on y prenne garde, ceci dépasse tout. Prétendre fondre en un seul rôle les parties de contralto et de soprano, s'imaginer qu'on passera ainsi sans transition de la fraîche et vaporeuse cavatine d'Elena à l'accent mâle et pathétique de Malcolm, du répertoire de la Sontag [Sonntag] au répertoire de la Pisaroni, c'est se proposer une tâche au-dessus des forces physiques. Je dirai plus, à de semblables efforts, un chanteur, quel qu'il soit, ne saurait prétendre ; c'est un ventriloque qu'il faudrait. La voix humaine n'est point une serinette que l'on monte à volonté, et l'art du chant a ses conditions auxquelles les plus illustres eux-mêmes se soumettent. Fussiez-vous ensemble la Mariani et la Sontag [Sonntag], la Pisaroni et la Grisi, quand vous avez une fois adopté un registre, force est de vous y tenir pour la soirée du moins, quitte à passer le lendemain à l'autre, comme on a vu faire la Malibran. En dehors de cela, tout devient confusion, et vous finissez, comme M^{me} Stoltz, par chanter un je e sais quoi d'indéchiffrable et qui n'a de nom dans aucune langue. Je n'en veux d'autre preuve que la délicieuse cavatine d'Elena dans la *Donna del Lago*, musique de soprano s'il en fut, souffle mélodieux du matin, suave et limpide émanation qui semble respirer toute la poésie matinale du lac argenté. Eh bien! à ce chant de l'oiseau qui s'éveille, à cette barcarole toute de grace, de légèreté, de délicatesse, M^{me} Stoltz, avec sa fâcheuse habitude, a réussi à donner, le croira-t-on? l'expression d'une véritable plainte ; rien de détaché, de coquet, d'élégant, mais un continuel *canto legato*, un accent monotone et traînard à désespérer le plus exploré des violoncelles. Nommer la cavatine illustre de Malcolm, c'est évoquer l'idée du triomphe de la Pisaroni, idée terrible devant laquelle n'a point pâli la cantatrice de l'Académie royale de Musique! Au fait, quels souvenirs pourrait-on craindre lorsqu'on a si vaillamment bravé ceux de la Sontag [Sonntag] et de la Malibran? Va donc pour l'air de Malcolm après la cavatine d'Elena ; le sublime *O quante lagrime* devait couronner l'œuvre commencée par la barcarole du soprano. Je laisse à penser si les sons gutturaux font ici leur devoir, et quel singulier effet produit cette déclamation de grand opéra dans une musique où l'art de phraser passe avant tout.

Après Agésilas,
Hélas!
Mais après Attila,
Holà!

Aussi bien la patience des gens était à bout. Tant de vaines prétentions avaient lassé le public. Il s'est montré sévère ; puisse l'expérience porter ses fruits!

Singulier rapprochement! cette même *Donna del Lago*, qui, sous le nom de // 382 // *Robert Bruce*, devenait l'autre soir une occasion d'insuccès pour M^{me} Stoltz, avait, dès sa première représentation, le 4 octobre 1819, commencé par porter malheur à la Colbrand [Colbran], qui, tranchons le mot, y fut glorieusement sifflée. Voici ce que je trouve dans une biographie de Rossini publiée en 1845 (1). Je me contente de traduire et n'ajoute rien au texte de l'ouvrage.

« Le soir de la première représentation, la signora Colbrand [Colbran], s'étant

(1) *Gioachimo Rossini*, par M. Ottinguer. — Leipzig, 1845.

donné les airs de chanter un quart de ton trop bas ses variations dans le finale, eut le désagrément de s'entendre siffler pour la première fois de sa vie. » Comme ce quart de ton trop bas serait de circonstance! Je reprends ma citation : « Une ménagerie de lions furieux, Éole déchaînant toutes ses tempêtes, ne sont que choses aimables et pleines de douceur en comparaison du vacarme et des trépignemens du public napolitain, piqué à l'oreille par une fausse note.

« La colère de la prima donna sifflée ne connaissait plus de bornes ; la farouche Espagnole (Isabelle-Angélique Colbrand [Isabella Angela Colbran] était née à Madrid en 1785), la sultane de San-Carlo, allait et venait dans sa loge, — vous eussiez dit une panthère blessée au flanc, — et l'œil en feu, son teint olivâtre plus mat encore que de coutume, haletante, la lèvre bridée par le dédain et l'émotion, tout en déchiquetant à belles dents d'albâtre la batiste de son mouchoir, se donnait le plaisir d'envoyer le public à tous les diables. Au désespoir d'Armide assistait l'entrepreneur de San-Carlo, il signor Domenico Barbaja [Domenico Barbaia].

« A cette époque, Angélique Colbrand [Angela Colbran] venait d'avoir trente-quatre ans, et Barbaja [Barbaia] cherchait à rompre avec cette femme qui lui avait coûté dix fois plus que la duchesse de Florida au roi de Naples. L'occasion s'offrait belle, il la saisit.

« Ingrat public! murmura l'impresario millionnaire, oser te siffler, toi, Colbrand [Colbran]! car tu Tas entendu, ils t'ont sifflée!

« — Cabale! s'écria la cantatrice, une cabale infâme!

« — Eh! sans doute, qui ne sait cela, cabale! infame cabale! c'est votre chanson ordinaire ; il n'y a de vrai public que celui qui vous applaudit... mais aussi convenez entre nous que vous avez chanté ce soir comme une débutante... Écoute-moi, Colbrand [Colbran], prends-y garde, ta voix baisse, et tes meilleurs amis trouvent que ton astre commence à s'éclipser, quant au public, il applaudissait furieusement la Pisaroni, et si tu n'y mets bon ordre...

« En ce moment, Rossini entra, frais, dispos, le sourire à la bouche, la joue en fleur et dans cet heureux épanchement d'humeur d'un auteur qui vient de réussir et que les mésaventures du prochain touchent peu.

« Aux derniers mots de Barbaja [Barbaia], la Colbrand [Colbran] s'était laissé choir sur son ottomane, et sa jolie tête, perdue dans les coussins de mousseline, fondait en larmes, larmes sincères cette fois, les premières peut-être que la cantatrice eût versées depuis son engagement à San-Carlo.

« En apercevant Rossini, la prima donna se hâta d'essuyer son visage, et, reprenant tout son air courroucé :

« — Cet odieux public! s'écria-t-elle, il faut avant tout que je me venge de lui ; mais quel moyen...

« — Quel moyen? reprit du *Barbier* [Il *Barbiere di Siviglia*] : tâche de chanter moins faux ; je n'en sais pas de meilleur. »

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : [15 JANVIER 1847]

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME XVII – DIX-SEPTIÈME VOLUME

Year : XVII^e ANNÉE

Series : NOUVELLE SÉRIE

Issue : [Livraison du 15 Janvier 1847] (JANVIER-MARS 1847)

Pagination : 375 à 382

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : None

Signature : L. G.

Pseudonym : L.G.

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None