

Je commence par le Théâtre-Italien, et, dans le répertoire du Théâtre-Italien, j'ai mes raisons pour commencer par le *Barbier* [*Barbiere*]. Ce n'est pas que M^{lle} Adelina Patti ne soit la plus spirituelle, la plus espiègle, la plus agaçante et la plus lutine des Rossine. Ce n'est pas que Delle-Sedie ne soit le plus roué et les plus fringant des Figaros; que Scalese ne soit l'excellent gros bonhomme de Bartolo que vous savez. Il est vrai que sous le rapport de la force de l'organe et de la distinction de jeu, Baragli laisse à désirer dans le rôle d'Almaviva, mais on ne saurait lui refuser une grande légèreté de vocalisation. (Je préviens Baragli que dans la seconde moitié de la troisième mesure de la *canzone* en *la* mineur, il fait entendre un *ut* dièze qui n'est pas dans la partition et qui résonne désagréablement à l'oreille.) Nous avons déjà dit à Antonucci que pour vouloir trop souligner les intentions de l'air de *la Calunnia* et pour vouloir ralentir sans raison certaines phrases, il appesantit singulièrement la marche de ce bel air. Ces diverses taches n'en disparaissent pas moins dans l'ensemble, qui est excellent, et je crois pouvoir dire que l'exécution générale reproduit convenablement la physionomie de l'éblouissant chef-d'œuvre. Mais voici: j'ai à prendre la défense de M^{lle} Patti contre certaines accusations qu'on lui adresse et qui me paraissent injustes; j'ai ensuite à la gronder quelque peu. Que voulez-vous? Le rôle de critique a quelque chose du rôle de tuteur, surtout quand le critique est vieux et qu'il s'adresse à une très jeune cantatrice. J'espère pourtant que celle-ci accueillera mes observations un peu mieux qu'elle ne prend les remontrances du *dottor Bartolo*.

Je ne sais véritablement sur quoi l'on se fonde pour accuser M^{lle} Patti de défigurer la mélodie rossinienne. Cela se dit, se répète, s'écrit, s'imprime, se publie, et, par malheur, on y ajoute foi. Eh bien! rien n'est moins exact; et j'oserai dire que, si l'on examine le chant de M^{lle} Patti par comparaison à celui de toutes les cantatrices qui l'ont précédée, même les plus classiques, il se trouve qu'elle est encore une de celles qui se montrent le plus fidèles au texte de l'auteur, sauf les points d'orgues, bien entendu, où elle abuse un peu trop des notes piquées (*spiccati*). Mais elle les fait si bien, cela va si bien à sa nature capricieuse et primesautière, que pour mon compte je les lui pardonne; car comment lui en vouloir de ce qui lui procure de frénétiques applaudissemens de la part du public? C'est le public qu'il faut accuser. Prenons garde, en voulant corriger les défauts de la jeune virtuose, de lui enlever ses qualités; les uns et les autres se touchent. Que gagnerez vous à couper les ailes à cet oiseau, au beau plumage, au brillant ramage, qui s'en va un peu trop souvent, c'est vrai, jaser et folâtrer avec ses moineaux de la rue, qui n'ont ni beau ramage ni beau plumage?

L'aimable cantatrice exécute scrupuleusement et tel qu'il est écrit le premier mouvement de la cavatine *Una voce poco fa*. Elle ne change rien non plus au second mouvement *moderato*, si ce n'est qu'à la reprise du passage: *Ma, Si mi toccano dov'è il mio debole* [*Ma, se mi toccano dov'è il mio debole*] usant de la permission accordée à toutes ses émules, elle substitue une autre formule d'ornemens à celle indiquée par le maître, chose qui a toujours été faite, qui est dans l'esprit du morceau, et qui, à nos yeux, lui donne droit à de nouveaux éloges par la manière dont elle

intercale ces ornemens sans altérer en rien les notes essentielles qui constituent le dessin mélodique, précaution qu'une foule d'autres virtuoses sont loin de prendre, tant elles s'évertuent à noyer la mélodie originale dans un déluge de notes.

En définitive, je ne vois chez M^{lle} Patti d'autres infidélités au texte musical que celles que lui impose la nature de sa voix par rapport à un rôle qui est écrit pour un autre genre de voix. Ainsi, dans le terzetto en *fa* du second acte: *Ah! qual colpo*, elle est forcée de substituer une progression descendante à une progression ascendante, parce que sa voix a de la peine à prendre l'*ut* et le *si* naturel graves.

La seule observation qu'on peut adresser à M^{lle} Patti, relativement à la cavatine, c'est qu'elle a eu tort peut-être de la transposer en *sol*, c'est-à-dire de l'élever d'une tierce mineure. Sa voix, ainsi transportée dans l'aigu, y acquiert plus de mordant, elle y acquiert surtout plus de facilité pour faire résonner au grave les mots *lo giurai, la vincerò*. Mais ce changement a l'inconvénient de faire trop prédominer à l'oreille de l'auditeur la tonalité de *sol*, la cavatine en question venant après le grand duo d'Almaviva et de Figaro, également en *sol*, lequel n'est séparé que par le grand air de Figaro de l'introduction *piano pianissimo*, encore en *sol*, et, d'un autre côté, cette même cavatine n'étant séparée plus loin que par l'air de la *calunnia*, du duo de la lettre: *dunque io son*, toujours en *sol*.

Du reste, même remarque pour ce duo que pour la cavatine: M^{lle} Patti l'exécute avec la plus grande fidélité à la note jusqu'aux paroles. *Fortunati affetti mici*, qui, pour la musique, n'étant que la répétition du trait: *Ah tu solo, amor, tu sei*, appelle naturellement une modification de la vocalise, laquelle n'est guère qu'un renversement de celle qu'on a déjà entendue.

Je justifie donc pleinement M^{lle} Patti sur tous ces points. Il en est un pourtant où j'ai plus de peine à l'absoudre, c'est au moment de la leçon de musique dans le second acte. La charmante virtuose nous y fait entendre tantôt le *baccio*, tantôt un air espagnol, avec le cri du muletier, tantôt divers morceaux de son excellent beau-frère, M. Strakosch, un artiste distingué, aux conseils et à la direction duquel elle doit tant. Elle y multiplie les roulades, les tours de force, les sauts périlleux à faire perdre haleine, non pas à elle-même, mais à l'auditoire. Elle y est fort fêtée, fort applaudie. Tout cela serait au mieux si Rossini eût laissé en blanc cette page de sa partition, et qu'il eût donné à la *ragazza* fort émancipée la licence d'en user avec sa musique comme elle en use avec son tuteur.

Mais il n'en est point ainsi. J'ai sous les yeux la charmante partition italienne du *Barbier* [*Barbiere*] que l'éditeur G. Guidi vient de publier à Florence, et qui est la reproduction exacte du manuscrit autographe déposé au lycée de Bologne: *partitura completa a piena orchestra*, qui n'avait jamais été publiée en Italie et qui doit désormais faire loi pour les directeurs et les chanteurs. Je recommande ce petit chef-d'œuvre de gravure musicale aux amateurs qui seront enchantés de la commodité de son format et de l'élégante netteté des caractères. Or, j'y vois que Rossini a

pris soin d'écrire lui-même une cavatine pour la leçon de musique. Cette cavatine est en *ré* majeur; elle se compose de trois mouvemens: un *maestoso*, un *vivace* et un *allegro moderato*. Elle est plus étendue et aussi brillante que celle du premier acte. Elle est écrite, il est vrai, pour un contralto, comme tout le rôle de Rosine; mais M^{lle} Patti ne sera pas embarrassée de la transposer une tierce ou une quarte plus haut, s'il le faut, et je lui réponds que ce morceau sera très favorable aux notes graves de sa voix, qui sont d'une incomparable suavité. Il serait certainement injuste de faire peser sur M^{lle} Patti seule un reproche qu'on peut adresser à toutes les Rosines du monde. Mais au moins la plupart des autres cantatrices avaient elles soin de substituer à la leçon de musique du maître des morceaux moins indignes de lui, tels que le *Baccio* ou les cris des muletiers aragonais; c'était, le plus souvent, les variations de Rode, ou quelque *aria* empruntée aux autres ouvrages de Rossini lui-même, comme le *di tanti palpiti* de *Tancredi*. Que M^{lle} Patti essaie donc de la cavatine originale, et si elle n'y obtient pas un succès égal à celui qu'elle obtient dans les autres morceaux de son choix, ce qui m'étonnerait fort, il sera toujours temps de reprendre ses habitudes. Mais je lui annonce un vrai triomphe le jour où on lira sur l'affiche ces mots: *M^{lle} Patti chantera, pour la leçon de musique, la cavatine composée expressément par Rossini.*

Quant à Scalese, l'excellent Bartolo, il est d'autant plus blâmable de s'obstiner à chanter l'air du maestro Pietro Romani: *Manca un foglio*, à la place de l'air: *A un dottor della mia sorte*, qu'il avait positivement promis à la fin de la saison dernière de réintégrer celui-ci à l'ouverture de la saison actuelle!

Mais ce serment s'évanouit
Avec les ombres de la nuit.

Scalese sait fort bien que cet air, un admirable chef-d'œuvre d'expression et de verve, avait été maintenu au théâtre par tous les Bartolo qui se sont succédé, et que Lablache et le dernier qui l'ait chanté. On peut pardonner à Zucchini d'avoir introduit l'air de Romani, attendu que ce chanteur n'a pas la volubilité de prononciation que l'air original exige. Mais Scalese est sans excuse, puisqu'il possède au plus haut degré ce don de volubilité, comme le prouve son dernier duo avec Delle-Sedie dans *Don Pasquale*. J'étais seul, l'année dernière, à demander le rétablissement de cet air. Cette année, mes confrères me viennent en aide. S'ils veulent bien me seconder encore, il est à croire que nous finirons par l'emporter. Ce serait une belle et bonne chose que de voir enfin *le Barbier de Séville* [*Il barbiere di Siviglia*] tel qu'il a été écrit; et ceux qui se plaignent qu'on le connaît trop (hélas! c'est là l'inconvénient et le défaut des chefs-d'œuvre) seraient forcés de convenir qu'ils sont loin de le connaître suffisamment. Voyons, Mesdames et Messieurs, ayons quelque révérence pour les chefs-d'œuvre! Il est sage assurément, il est juste et raisonnable de penser à vos succès, à vos couronnes et au chiffre de vos engagements; mais, à la rigueur, ce soin ne pourrait-il se concilier avec le respect dû aux chefs-d'œuvre qui vous valent tant de triomphes?

En voilà assez sur *le Barbier* [*Il barbiere*]. Je n'ai rien à dire des autres représentations du Théâtre-Italien, si ce n'est que M^{lle} Patti et Naudin sont délicieux dans la *Traviata*, où le baryton Zacchi, qui fait le rôle du père de Violetta, est tout à fait insuffisant; que M^{lle} Patti, Scalese, Delle-Sedie sont adorables dans *Don Pasquale*, le chef-d'œuvre bouffe de Donizetti, où Baragli fait tout juste preuve d'assez d'art pour ne pas nuire à l'ensemble sans y rien ajouter; que M^{me} de La Grange atteint au sublime de la douleur et du désespoir dans les deux ou // 2 // trois principales scènes de *Rigoletto* (le duo de la fin du troisième acte et le quatuor du quatrième); où Delle-Sedie se montre si pathétique, tandis que Fraschini fait admirer d'un bout à l'autre de l'ouvrage son grand style et sa superbe voix, et que M^{me} de Méric donne au rôle de Madalena un relief si piquant. Je voudrais citer ici cette cantatrice dans le rôle de la Bohémienne du *Trovatore*, où elle excelle, ainsi que M^{me} Charton-Demeur, la grande Didon des *Troyens*, dans le rôle de Leonora. Mais je dois avouer que je n'ai point vu cette année le *Trovatore*, à cause de *la Violetta* du Théâtre-Lyrique, qu'on donnait le même jour.

Cette *Violetta*, la *Traviata* des Italiens, est déjà le troisième emprunt que M. Carvalho fait à Ventadour. Et ces emprunts lui portent bonheur. Si *Rigoletto*, traduit, a mis en lumière Ismaël et M^{lle} L. de Maesen, *Violetta* vient de nous révéler une jeune Suédoise de dix-huit ans, M^{lle} Nilsson, une élève de Wartel, charmante, élégante, parfaitement distinguée, dont la voix, dans le registre supérieur, est d'un timbre suave, virginal, d'une pureté, d'une fraîcheur, d'une justesse incomparables. Vraiment M. Wartel est un habile professeur. Il n'est pas, Dieu merci! le seul bon professeur que nous avons, mais il est à coup sûr un professeur heureux. Il nous a donné M^{me} Trevelli-Bettini; il est en train de former M^{me} Tellefsen, jeune cantatrice norvégienne qui promet beaucoup. Quant à M^{lle} Nilsson qu'il vient de produire, il est à souhaiter qu'il ne l'abandonne pas de sitôt. La voix de la jeune débutante, si ravissante dans le haut, laisse à désirer dans le médium; non pas que ce médium ne soit pas doux et flatteur, mais parce qu'il manque un peu de fermeté. Ce défaut ne doit point surprendre chez une cantatrice aussi jeune. Le travail, l'exercice, l'âge surtout le corrigeront. Bien que fort émue, M^{lle} Nilsson a eu un très grand succès dans le premier acte; elle a paru faiblir un peu dans les scènes du deuxième et du troisième; mais au quatrième acte, elle nous a montré une Violetta dont rien ne nous avait donné l'idée jusqu'ici. C'est bien là la victime de l'amour et de la maladie. Cette voix éteinte, mais pénétrante, frêle et limpide comme celle d'un être qui n'appartient pas à la vie; ces attitudes immobiles et brisées, et qui ont conservé jusque dans l'agonie je ne sais quelle grâce habituelle, ces élans convulsifs vers un passé qui a fui, vers un avenir qui ne sera jamais; cette manière de mettre en relief chaque phrase, de scander chaque mot, ont, pendant presque toute la durée de ce dernier acte, donné le frisson à toute la salle. Ce n'est plus la Patti, admirable et si charmante d'ailleurs dans ce rôle de Violetta, mais qui ne peut renoncer à son œil noir et à sa voix robuste et fière; c'est un œil languissant et clair, c'est l'accent affaibli, mourant, d'une malade qui n'est déjà plus qu'une ombre.

M. Nilsson a été touchante et pathétique dans tous les endroits où Verdi a été pathétique et touchant; or, il en faut convenir, ces endroits sont nombreux dans la partition. L'auteur y prépare par cette belle introduction en *ut* mineur, où les violons avec sourdines gémissent dans l'aigu, introduction qui revient au quatrième acte, mais plus développée, et où les violons de l'orchestre de M. Deloffre ont obtenu un véritable triomphe, bien qu'à mon sens ils n'aient pas joué suffisamment *piano*.

Lutz, chargé du rôle du père Georges d'Orbel, a une voix jeune, vibrante et mordante qui fait un singulier contraste avec la voix un peu usée et défaillante de Monjauze, à qui est confié le rôle du fils Rodolphe d'Orbel. Mais celui-ci tire un très habile parti de la sienne et la rajeunit avec beaucoup d'art. Du reste, le père et le fils ont obtenu un brillant succès. La partie chorale est très soignée. Les chœurs sont pleins d'animation. Les femmes ont dit avec beaucoup de légèreté le petit chœur en *mi* mineur qui se termine si heureusement en majeur.

Les décors et les costumes sont splendides, et quant à la mise en scène, à cet art de régler les entrées et les sorties, d'animer l'action théâtrale et d'y jeter à chaque instant des éléments d'intérêt, on sait combien M. Carvalho y excelle. Aussi *Violetta* compose-t-elle un spectacle des plus attrayants.

L'orchestre est au-dessus de tout éloge; il prouve qu'il marche sous les ordres d'un chef des plus expérimentés.

Venons à l'Opéra-Comique.

Le jeune Eustache fait son droit à la Faculté d'Aix. Il apprend parfaitement le droit, puisqu'il passe docteur; mais le jeune étudiant a si bien employé son temps à l'Université, qu'à la science qui fait le docteur il joint bientôt des talents d'agrément, par exemple le talent de fumer, celui de jongleur et autres. Cependant on raffole d'Eustache dans le logis de dame Brigitte, à quelques lieues d'Aix. Il est si gentil, M. l'avocat! Il a tant d'esprit, M. le licencié! Il est si savant, M. le docteur! Eustache sera donc bien choyé le jour qu'il arrivera à la maison de campagne de dame Brigitte. Mais point du tout. Eustache n'est pas plutôt arrivé qu'il se met en devoir de donner un échantillon de ses talents de société. Il aperçoit sur un dressoir de vieilles faïences de famille auxquelles dame Brigitte tient beaucoup; il se met à les faire tourner au bout de son bâton, ou à jongler avec, et il les brise; il fume un gros cigare, malgré la répugnance invincible que dame Brigitte a toujours eue pour l'odeur du tabac, et, pour l'allumer, il déchire une romance que la jeune Suzette avait composée à l'intention du cher cousin; ce n'est pas tout: le père Brèchemain cultive avec passions les dahlias, les groseilliers; Eustache a ravagé les plates-bandes, saccagé les arbustes, brisé la tige de toutes les plantes. Dégâts dans le parterre, désordre et débris dans l'appartement qu'il a infecté d'une odeur de pipe insupportable. Tout cela fait joliment baisser les actions du jeune Eustache.

Absent, on l'adorait; présent, on le déteste.

Je ne sais de qui est ce vers qui vient se placer au bout de ma plume, mais il exprime la situation. Il suffit de dire qu'Eustache en a tant fait, qu'on le met à la porte, qu'on le chasse comme un malfaiteur. Cela fait assez les affaires de maître Léonard, une espèce de grand benêt du village, soupirant de M^{lle} Suzette, mais à qui M^{lle} Suzette, non plus que dame Brigitte, non plus que Brèchemain, n'ont jamais fait la moindre attention. Eustache n'est pas plutôt parti qu'on le regrette, et que ses actions recommencent à monter. C'est pourtant un bien bon enfant qu'Eustache! dit l'un; un excellent cœur! dit l'autre; il est bien étourdi, bien pétulant, mais bien aimable! s'écrie un troisième. Eustache! où est Eustache? Eustache revient; on lui pardonne les faïences brisées, la romance déchirée, les arbustes arrachés. On se met à table, on mange, on boit, on rit (M. Léonard seul ne rit, ne boit, ni ne mange), et les plus malins pronostiquent que M. Eustache va épouser ou épousera tôt ou tard M^{lle} Suzette. C'est du reste ce qu'on ne saura jamais positivement.

D'où l'on tire la moralité que les absents ont parfois raison, en dépit du proverbe qui dit que les absents ont toujours tort.

Sur ce frêle canevas, M. Ferdinand Poise a écrit une musique élégante et légère, qui ne brille pas précisément par l'abondance ni par la nouveauté des idées, à laquelle même on peut reprocher un peu de recherche et de prétention, mais d'une facture très soignée, d'une instrumentation sobre, fine et délicate.

L'ouverture, qui commence par une introduction en *sol* mineur, et où l'on remarque des modulations adroites, est un peu trop écourtée.

Après un trio syllabique entre dame Brigitte, Suzette et Brèchemain, viennent de jolies couplets chantés par Suzette sur la fable des *Deux pigeons*. Ces couplets reparaissent dans le quatuor syllabique suivant.

Les couplets de Sainte-Foy: *Comment voulez-vous qu'on m'aime?* ont été redemandés. Il est vrai qu'il les chante à ravir et qu'il y met un sentiment exquis. Il y a de très jolis détails dans le duo entre Léonard et Eustache; et le duo d'Eustache et de Suzette est très finement fait. Mais la perle de la partition est l'air d'Eustache:

Voilà le soleil qui se cache
Derrière les nuages d'or.

La mélodie en est distinguée et l'instrumentation, où l'on remarque des arpèges de clarinette et des appoggiatures de la flûte et des petits instrumens, est fort bien entendue. Ce morceau a eu les honneurs du *bis* et il les méritait. L'air de Brèchemain: *J'ai, j'ai... qu'ils ont tout saccagé*, est fort bien aussi. J'oubliais de dire que le compositeur, fidèle à la couleur locale, a intercalé un très bel air provençal, plein d'élan et d'expression narquoise, que Castil-Blaze a placé quelque part, peut-être dans son *Belzebuth*. Cet air est connu à Avignon sous le nom de *Panturle*. Je veux citer aussi la chanson du *Dragon*, chantée par Suzette.

Je loue sans restriction dans la partition de M. F. Poise une rare élégance de style, une instrumentation habile et discrète, qui annoncent une main exercée. Le succès de cette opérette vaudra certainement à son auteur un libretto en deux ou trois actes.

La pièce est jouée et chantée à merveille par M^{lle} Gérard (Suzette), M^{lle} Révilly (Brigitte), Capoul (Eustache), Nathan (Brèchemain) et Sainte-Foy (Léonard).

Ne quittons pas l'Opéra-Comique sans mentionner Mlle Marie Gennetier qui a fait preuve d'un grand talent de cantatrice et de musicienne dans le gracieux opéra de M. A. Thomas: *le Songe d'une nuit d'été*.

Les *Concerts populaires* du Cirque Napoléon, fondés et dirigés par M. Padeloup, ont rouvert le dimanche 23^{er} octobre, par la symphonie en *ut* mineur, l'ouverture de *Jubel*, de Weber; une symphonie inédite de Haydn, etc. Dans la séance suivante, nous avons applaudi la belle ouverture d'*Athalie*, de Mendelssohn; la symphonie *pastorale*, de Beethoven; une ouverture remarquable de Nicolai; le délicieux andante du quintette, œuvre 108 de Mozart, et la *Surprise*, symphonie de Haydn. M. Padeloup a retrouvé son grand public, attentif, intelligent, enthousiaste; public composé de tous les publics de Paris, où l'ouvrier coudoie le millionnaire, où le faubourg Saint-Germain et le faubourg Saint-Antoine se rencontrent sur le terrain neutre de la musique, et se réunissent dans les mêmes sympathies, les mêmes émotions, les mêmes adorations. Et c'est pourquoi M. Padeloup a fait œuvre de haute civilisation en créant ces concerts. Nous espérons, dans l'une des prochaines séances, y applaudir les frères Holmes, deux grands violonistes déjà célèbres en Angleterre et en Allemagne, que nous avons entendus, ces jours-ci, dans une maison amie et hospitalière, exécuter, avec le concours de M. Casimir Ney et de notre admirable Jacquard, deux grands quatuors pour instrumens à cordes, du célèbre violoniste Ernst, l'un en *si* bémol, l'autre en *la*, deux compositions contenant des beautés de premier ordre, pleines de vigueur, de vie, d'originalité et remarquables autant par l'élévation de la pensée que par la richesse et l'ampleur de la forme.

A bientôt le compte-rendu de *Roberto Devereux*, aux Italiens.

JOURNAL DES DÉBATS, 5 novembre 1864, pp. 1–2.

Journal Title: JOURNAL DES DÉBATS

Journal Subtitle: None

Day of Week: samedi

Calendar Date: 5 NOVEMBRE 1864

Printed Date Correct: Yes

Pagination: 1 à 2

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

Subtitle of Article: THÉÂTRE-ITALIEN: *Le Barbier [Il barbiere]*. – *La Traviata*. – *Rigoletto*. – M^{lle} A. Patti, M^{me} A. de La Grange, M^{me} Charton, M^{me} de Méric, Fraschini, Naudin, Delle-Sedie, Baragli, Antonucci. – THÉÂTRE-LYRIQUE: 1^{re} représentation de *Violetta (la Traviata)*. – M^{lle} Nilsson, Lutz, Monjauze. – OPÉRA-COMIQUE: 1^{re} représentation des *Absents*, paroles de M. Alphonse Daudet, musique de M. F. Poise. – Les chanteurs. – *Concerts populaires* de M. Padeloup.

Signature: J. D'ORTIGUE

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: None