

J'ai à m'accuser d'une grosse erreur qui m'est échappée dans mon dernier feuilleton sur les Italiens. Sur la foi du *Ménestrel*, que jusqu'à ce jour j'avais cru infailible, j'avais avancé que M^{lle} Adelina Patti atteindrait sa majorité le 8 avril prochain. Vérification faite, il se trouve que M^{lle} Patti a été baptisée le 8 avril, mais qu'elle est née le 19 février. *Le Ménestrel* a pris l'acte de baptême pour l'acte de naissance. Voyez pourtant où peut conduire l'étourderie d'un journal lorsqu'on est assez étourdi soi-même pour le croire sur parole! On frémit en songeant aux conséquences qu'une pareille imprudence aurait pu avoir! et les biographes, qui auraient accredité l'erreur chez les races futures! Et les critiques, qui auraient pu, pendant près de deux mois, qualifier la cantatrice de mineure, tandis qu'elle est bien réellement majeure! et les peines dont se rendent passibles les propagateurs de fausses nouvelles! *Et cætera! et cætera!*

Au surplus, le talent, chez M^{lle} Patti, n'avait pas attendu le nombre des années, et la majorité de l'artiste avait pris les pas sur la majorité légale. Nous en avons jugé ainsi aux progrès incontestables que M^{lle} A. Patti a faits depuis la saison dernière, à la manière ferme dont elle pose la voix, dont elle soutient et file le son, dont elle passe de l'intensité la plus grande aux demi-teintes les plus délicates. Dans *Marta*, par exemple, elle chante d'une façon admirable la romance de la rose qui, venant une première fois en *sol* et une seconde fois deux tons plus bas, en *mi* bémol, lui fournit l'occasion de déployer ce riche et frais organe dans deux registres distincts, avec des nuances différentes de timbre, de charme et de suavité.

J'avais moi-même reproché à l'aimable virtuose ses traits en notes piquées dans l'aigu; mais le moyen de ne pas lui pardonner les triolets *spiccati* qu'elle lance avec tant de grâce dans le quatuor du rouet! M^{lle} Patti est aujourd'hui une cantatrice consommée: elle s'est montrée telle dans *Marta* et dans *Don Pasquale*, ses deux meilleurs rôles. Mais encore ces mots de cantatrice consommée ne disent pas tout. Ils ne disent pas cette fraîcheur, cette triomphante jeunesse, cette verve, ce mordant, et cette gentillesse, cette mobilité, ces jeux de physionomie, qui font que chez M^{lle} Patti la comédienne égale la virtuose.

Je suis bien loin aussi de me ranger au nombre de ceux qui prétendent que M^{lle} Patti mériterait parfois que les compositeurs lui adressassent le reproche que Guglielmi faisait à je ne sais plus quel chanteur: «Je te prie de chanter ma musique et non la tienne.» Par la musique des chanteurs il faut entendre ces fioritures, ces broderies, ces roulades à perte de vue dont ils surchargent les mélodies des maîtres au point de les dissimuler tout à fait. Rossini demandait à un chanteur, qui venait en sa présence d'escamoter ainsi une de ses cavatines, de qui était le morceau qu'il avait exécuté: «Mais c'est la sérénade du *Barbier* [*Barbiere*], maître, ne la reconnaissez-vous pas? — Ah! oui, répondit Rossini avec son admirable sang-froid, vous avez raison, je la reconnais... à l'accompagnement.»

Ce n'est pas d'aujourd'hui que les chanteurs en agissent avec ce sans-façon à l'égard des compositeurs. L'auteur de la *Comparaison de la*

musique italienne et de la musique française, Lecerf de La Viéville de Freneuse (1), leur adresse les deux paraboles suivantes, qu'il met dans la bouche d'un de ses interlocuteurs:

«Pour moi, Monsieur, j'ai vu plusieurs fois sur des boîtes de confitures des découpures de papier qu'on me disait d'une délicatesse et d'un travail merveilleux. Je les jetais sans les regarder, pour chercher ce qui était de dessous, et je voyais les gens d'un bon esprit n'avoir pas plus d'attention que moi pour ces badineries curieuses. Enfin souvenez-vous du trait d'Alexandre. On lui présenta un soldat qui mettait de fort loin un pois dans un trou très étroit. C'était le spectacle d'opéra des troupes macédoniennes que de lui voir jeter ses pois. Il en jeta devant Alexandre qui ne manquèrent pas d'entrer dans le petit trou; et lorsqu'on croyait que celui-ci allait l'enrichir pour jamais, il commanda qu'on lui donnât un boisseau de pois et lui tourna le dos.»

Si le roi Alexandre vivait de nos jours, je connais bien des virtuoses à qui il enverrait un boisseau de pois, à moins qu'il n'ordonnât à ses soldats de les leur jeter en plein théâtre.

Puis donc que les confitures représentent la mélodie et les découpures de papier les roulades, je connais assez des goûts de M^{lle} Patti pour être assuré qu'elle préfère de beaucoup les confitures qui sont au fond de la boîte au papier découpé qui est au-dessus.

Je prendrai donc sa défense contre ceux qui l'ont un peu légèrement accusée d'altérer le chant de la cavatine *una voce poco fa*, et du duo de la lettre: *dun que io son*. Elle n'y fait ni plus ni moins de roulades que toutes les cantatrices qui se sont succédé depuis quarante ans, que M^{me} Alboni entre autres, qui a tenu longtemps ce rôle de Rosina et qui ne passait certes pas pour défigurer la musique du maître. Est-il besoin de rappeler que Rossini, en esquissant lui-même les traits et les vocalises de ces deux morceaux, a moins prétendu astreindre les virtuoses à les suivre littéralement que leur fournir un modèle des ornemens qu'ils pouvaient se permettre, conformément aux aptitudes de leurs voix et sans altérer les parties essentielles de la mélodie? Ainsi j'absous M^{lle} Patti de toutes les coquetteries vocales dont elle assaisonne les deux morceaux dont je viens de parler. Peut-être, si je voulais lui chercher chicane, je pourrais lui reprocher la manière dont elle chante l'andante du terzetto du second acte: *Ah, qual colpo*, où il m'a paru qu'elle substituait une progression, descendante à la progression ascendante, ce qui constituerait une véritable altération du dessin musical. En effet, je crois bien qu'ici l'aimable cantatrice s'amuse un peu trop à la découpe de papier. Ce qui n'empêche pas qu'elle ne soit parfaite dans les autres parties du rôle, comme elle est parfaite dans *Marta* et *Don Pasquale*, où elle atteint aux délicates et suprêmes limites du style vocal, du bon comique et du bon goût.

(1) Bruxelles, François Foppens, 1705.

Je ne veux pas quitter *le Barbier* [*Il barbiere*] sans rappeler à Scalse, bouffe excellent, plein de naturel, de bonhomie, de gaîté, le plus amusant Bartolo comme le plus ébouriffant don Pasquale que nous avons eu depuis Lablache, la promesse qu'il m'a faite de nous restituer l'air original de Bartolo: *A un dottor, della mia sorte*, air admirable, composé de deux mouvemens, l'un *andante maestoso*, l'autre *allegro vivace*, auquel Zucchini jugea à propos de substituer un air qui n'est pas mauvais, assurément, qui est assez dans le style rossinien, mais enfin qui n'est pas l'air de Rossini et qui lui est fort inférieur.

Ces sortes d'intercalations dans une partition d'un air ou d'un duo étranger ne répugnent nullement à l'insouciance italienne, et il n'est pas jusqu'au grave et consciencieux Cherubini qui n'ait disséminé quarante airs (on les a comptés) dans une foule d'opéras italiens dont on ne parle, et dont ces mêmes airs faisaient à coup sûr le plus bel ornement. Scalse n'est pas de ces Bartolo sans voix comme nous en avons connu. Il possède un bel et bon organe, et, de plus, ce don de la volubilité des paroles qui est propre aux Italiens et qui tient à la flexibilité de leur langue. Il nous rendra donc cet air original du *Barbier* [*Barbiere*] que les générations actuelles n'ont jamais entendu, et qui est le digne pendant du *Largo al fattotum* et de *la Calunnia*.

Delle-Sedie est un chanteur accompli. Il n'est inférieur à lui-même dans aucun rôle, et il excelle dans les rôles de légèreté. On pourrait désirer sans doute que sa voix eût plus de portée, qu'elle ne fût pas voilée dans les notes graves. Qu'importe, après tout, si cet artiste produit trois fois plus d'effet avec sa voix peu vibrante que d'autres chanteurs avec un organe trois fois plus fort? Delle-Sedie me permettra pourtant d'insister sur une observation que je lui ai déjà faite relativement aux paroles du finale du *Barbier* [*Barbiere*]: *Guarda don Bartolo, sembra una statua*, qui, étant évidemment un aparté, doivent être adressées, soit à Rosina, soit à don Basilio, et non cornées aux oreilles de don Bartolo.

Ce personnage de Don Basilio me rappelle une autre erreur que j'ai commise dans mon précédent article. J'ai fait à Antonucci, chargé du rôle de Basile, un reproche non mérité. Sa voix est bien réellement une voix de basse. Je m'en suis aperçu dès la seconde représentation, et j'ai constaté avec plaisir que ce que j'avais mis sur le compte de la faiblesse de l'organe n'était, chez Antonucci, que l'effet d'une indisposition passagère. J'ai remarqué de plus, à cette deuxième représentation, que l'orchestre baissait d'un demi-ton (en *ré* bémol) cet air de *la Calunnia*, sans doute afin que le chanteur pût aisément y ajuster les bonnes cordes de sa voix.

On ne saurait fermer les yeux à l'évidence et il serait inutile de chercher des périphrases pour dire que la voix de Mario est malheureusement éraillée et délabrée. Oui, mais Mario a encore de bien beaux momens. Il en a dans *le Barbier* [*Il barbiere*], dans *Don Pasquale*, dans *Marta*, dans *le Trovatore* [*Il trovatore*] même. Et lorsqu'il rencontre un de ces momens, il nous enlève par son style, son phrasé, ses notes limpides et son accentuation. Ces alternatives de la voix de Mario font naître dans le public des dispositions bien différentes. Tantôt on lui prodigue les bravos,

les rappels, les longues acclamations, tantôt on ne lui épargne pas certains avertissemens désagréables. *Ni si haut, ni si bas!* On dirait que le public n'a guère souci, à son égard, de ménager la transition du plaisant au sévère. A vrai dire, il y a dans le public deux courans distincts, hélas! le courant des jeunes et le courant des vieux; de ceux qui ne connaissent d'autre Mario que celui qu'ils voient aujourd'hui, de ceux qui voient Mario à travers leurs souvenirs de quinze et vingt ans. Pour moi, c'est parmi ces derniers que je compte. Et comme je tiens encore pour les traditions, pour le style, pour la distinction des manières, je désire d'autant plus vivement que Mario nous reste longtemps, que sa retraite pourrait bien amener la disparition de certains rôles et de certains ouvrages, à moins que quelque autre ne voulût se convaincre à ses dépens qu'il est plus aisé de succéder à un grand chanteur que de le remplacer.

Les sœurs Marchisio nous ont rendu la // 2 // *Semiramide* qu'elles avaient créée il y a trois ans, à l'Opéra, dans la traduction française de M. Méry, et qui, à parler franchement, ne peut guère se soutenir qu'à la scène et dans la langue italienne. J'en ai déjà dit les raisons et j'y reviendrai bientôt. M^{lle} Barbara n'a pas la fierté d'attitude et les accens guerriers de M^{me} Malibran et de M^{me} Pisaroni dans le rôle d'Arsace, et M^{me} Carlotta n'a pas le port de reine de M^{mes} Sontag et Grisi dans le rôle de Sémiramis. On ne peut pas dire non plus qu'elles possèdent à un haut degré ces dons extérieurs que tant de gens mettent au premier rang chez une actrice. Et néanmoins ces deux sœurs charment, non seulement par les admirables qualités de leur voix et de leur méthode, mais encore par je ne sais quoi de sympathique, j'ai presque dit de profondément honnête qui réside en leurs personnes, par cette ingénuité, cette simplicité, cette absence, cet oubli absolu de toute prétention qui font que leur chant offre quelquefois un négligé, un manque de poli que, pour mon compte, je suis loin de leur reprocher. Elles n'ont pas même la coquetterie du virtuose. La cadette, M^{lle} Barbara, a un des plus magnifiques instrumens de contralto qu'on ait entendus. Son chant est calme et plein d'ampleur; elle arrondit ses phrases et les laisse tomber sans viser à l'effet. L'ainée, M^{me} Carlotta, a un soprano qui n'est pas moins beau, et elle chante avec plus de chaleur. Toutes les deux plaisent naturellement et nous font passer sur toutes les invraisemblances scéniques qui abondent dans cette partition, et qui y sont d'autant plus choquantes qu'elles s'y mêlent à de nombreuses beautés.

Mais c'est surtout dans le délicieux duo d'Arsace et de Sémiramis que les deux Marchisio réalisent un des ensembles les plus parfaits et les plus enchanteurs. Lorsque, les bras entrelacés, les regards et les haleines confondues, les deux sœurs mêlent leurs accens en tierces amoureuses, on dirait l'union ineffable de deux âmes; ou plutôt on ne sent qu'une âme et l'on entend deux voix. L'art seul, et le plus consommé, ne saurait trouver le secret d'un accord aussi pur, aussi suave. Il n'y a que deux sœurs qui puissent chanter ainsi.

Je ne parlerai pas longuement d'Agnesi, qui prête au personnage d'Assur le prestige d'une belle voix et d'un geste imposant. Les habitués l'ont apprécié depuis longtemps. Il ne manque à Pagans, chargé du rôle

d'Idreno, qu'un organe assez puissant pour pouvoir lutter avec les voix des chanteurs qui l'entourent. Il chante du reste avec goût, en vocalisateur habile, et il est excellent musicien.

C'est plus en cantatrice qu'en actrice que M^{me} Carlotta Marchisio a abordé le rôle de Gilda, de *Rigoletto*, à la différence de Mme de La Grange, qui l'a rendu avant elle à la fois en virtuose et en grande tragédienne. Aussi ne faut-il pas s'étonner si les endroits du rôle où M^{me} de La Grange produisait le plus d'effet ont été un peu laissés dans l'ombre par M^{me} Carlotta. C'est là d'ailleurs ce qui arrive lorsque deux artistes éminens se succèdent dans un même rôle. Les parties que l'un fait ressortir ne sont pas celles que l'autre met en lumière. L'un s'attache aux situations dramatiques, l'autre aux parties purement vocales et qui favorisent l'essor du chanteur. Lorsqu'en 1857 Duprez s'empara du rôle d'Arnold de *Guillaume Tell* et de Raoul des *Huguenots*, tous les deux créés par Adolphe Nourrit, l'on put dire que l'on avait vu ces deux rôles se dérouler sous toutes leurs faces. La strette du duo du troisième acte de *Rigoletto* entre Gilda et son père est un des endroits où M^{me} de La Grange enlève son auditoire, tant secondée par Delle-Sedie, elle y met de bravoure et d'emportement. Cette strette, dans la bouche de M^{lle} Carlotta et avec le même Delle-Sedie, passe inaperçue, et, à vrai dire, elle a le sort qu'elle mérite, car c'est un des morceaux les plus faibles de la partition et qui a le tort d'être servilement calqué sur le duo des deux hommes d'*Otello*. Mais comme la cantatrice se relève dans le beau quatuor du quatrième acte, dans cette scène où le rire de la débauche effrontée se mêle aux cris de désespoir et de mort! M^{me} Carlotta y atteint le comble de l'expression et du pathétique. Il est vrai que Delle-Sedie, dont les accens sont si profonds et si douloureux, que Naudin, dont la voix a gagné du corps et de l'éclat, sans rien perdre de sa fraîcheur et de son charme, que M^{me} de Méric, qui trouve le moyen d'être dramatique tout en jetant les ricanemens de la fille de joie à travers les plaintes de Gilda, concourent merveilleusement à l'effet de ce quatuor, toujours redemandé.

Je reviens à M^{lle} A. Patti pour parler de ses débuts dans *la Traviata*. Mais auparavant, je dois dire un mot de M^{me} Charton-Demeur, qui a tenu le rôle de Violetta avant M^{lle} Patti. Elle l'a chanté parfaitement, avec un timbre de voix agréable, vibrant, parfois énergique, une méthode excellente, une diction vraie, une manière de phraser tout à fait magistrale, et une tenue pleine de convenance et de distinction. M^{me} Charton est une de ces artistes qui comprennent et sentent ce qu'on leur fait chanter, et qui s'identifient avec le personnage qu'elles représentent. En un mot, elle a du style. Elle s'est montrée sympathique, noble et touchante. M^{lle} Patti est aussi très bien dans *la Traviata*; mais ce rôle de Violetta est-il dans sa nature comme ceux de Rosine, de Norina, de Marta, d'Armina même, dans *la Sonnambula*, qui est une jeune fille simple et naïve?

Quoi qu'il en soit, M^{lle} Patti est tout à fait elle-même dans le premier acte de *la Traviata*. C'est toujours la jeune fille gaie, imprévoyante, folâtre. Elle dit à ravir, avec un *brio* incomparable, sa cavatine terminée par ce trille qu'elle décoche en courant vers le fond du théâtre, comme l'oiseau chante en fendant l'air. Ce trille résonne encore dans la salle que l'actrice

est déjà dans la coulisse. Ce fut à Vienne qu'un caprice de sa jeune cervelle (elle n'était pas majeure alors) lui suggéra inopinément l'idée de ce trille au clocher, et depuis ce moment, à Vienne, comme à Madrid, comme à Paris, le bienheureux trille n'a jamais manqué son effet. Dirai-je que l'aimable cantatrice se soutient à la même hauteur dans les deux actes suivans? Dans tout ce qui est chant, elle est admirable: elle dit adorablement une romance (en *la* naturel ou *la* bémol mineur, que je ne puis indiquer autrement, n'ayant pas la partition sous les yeux). Seulement elle oublie, ce qu'oublent toutes les cantatrices que j'ai vues dans ce rôle, qu'elle est poitrinaire et qu'elle va mourir faute de souffle. Si cette romance était murmurée à demi-voix, elle ferait cent fois plus d'impression. Du reste, s'il y a un reproche ici, il s'adresse uniquement au compositeur. Les acteurs ne sont pas chargés de rétablir la vraisemblance là où les auteurs l'ont violée. Quand on veut faire du réalisme, il faut au moins qu'il soit logique et conséquent. M^{lle} Patti obtient un succès incontestable dans *la Traviata*. Mais il ne faut pas qu'elle s'y trompe: c'est moins parce qu'elle s'y montre supérieure, qu'à cause de la prédilection du public pour le genre de pièces auxquelles *la Traviata* appartient. Fût-elle inférieure à elle-même dans ce rôle, eût-elle besoin de faire un effort pour entrer dans la situation du personnage principal, son émotion fût-elle plus factice que réelle, je ne lui en ferais point un crime. J'aime mieux pour elle, pour son talent, que sa nature la porte à des sujets moins compliqués de sentimens violens et de situations fausses. Mais nous sommes tellement blasés aujourd'hui sur tout ce qui est simple, droit et naturel, qu'une comédie vive et spirituelle, d'une gaîté empreinte de bonhomie et de finesse, nous *amuse* moins que les intrigues qui reposent sur des données scabreuses ou qui les supposent. Nous ne pouvons être excités et surexcités que par les produits sophistiqués de l'école mélodramatique moderne. Je viens de parler de gaîté. La gaîté franche et sincère a disparu. On s'étourdit, on ne rit plus. Tels sont les résultats qu'ont amenés les tendances de l'école musicale italienne, qui s'est faite la complice de l'école littéraire dont je viens de parler. Je veux rechercher les causes de cette situation. Je le ferai prochainement avec une liberté entière, dans un article auquel je renvoie ce que j'ai à dire de *Semiramide* et de *Don Pasquale*, les deux points de comparaison que je prendrai dans la question que je me propose d'examiner.

— Le mercredi 9 mars, on a, je ne dirai pas représenté, mais *exécuté* à l'Opéra un acte intitulé le *Docteur Magnus*, de MM. Eugène Cormon et Michel Carré pour les paroles, et de M. Ernest Boulanger pour la musique. Ce n'est pas toutefois par la faute des exécutans que cette *exécution* a eu lieu. Tous, au contraire, ont fait leur devoir du mieux qu'ils ont pu. L'*exécuteur* forcé de cette œuvre a été Cazaux, chargé du rôle principal, qui était ce jour-là tellement enrôlé, qu'il n'a pu non seulement faire valoir son rôle, mais encore proférer une seule note qui ne fût pas une atteinte portée à la partition. Bien malgré lui, il a calomnié d'un bout à l'autre le compositeur, qu'il voulait au contraire servir de tout son talent. Et la chose s'est faite sans que le public eût été prévenu et sans qu'on ait songé à demander son indulgence en faveur du chanteur indisposé. Était-il donc indispensable que le *Docteur Magnus* fût joué ce soir-là, et les destinées de

l'art dépendaient-elles de cette exhibition? Nous nous rappelons une représentation du *Comte Ory*, il a quelques mois, où le même Cazaux, plus enrôlé, s'il se peut, que l'autre jour, fut dans l'impossibilité de proférer une parole ni une note du rôle du gouverneur. La partition de Rossini en fut quitte pour quelques bonnes écorchures et n'en resta pas moins un chef-d'œuvre. Mais un nouveau venu peut-il être traité impunément de cette manière? et, son ouvrage reçu, n'a-t-il pas droit à un accueil hospitalier? Puisque, à n'en pas douter, on a prétendu l'honorer en recevant son opéra, n'est-il pas en droit de dire qu'il n'avait mérité

Ni cet excès d'honneur ni cette indignité?

Ce qu'il y a de certain, c'est que, dès les premières notes de Cazaux, les spectateurs se sont regardés avec surprise, un froid mortel a gagné l'auditoire, et la pièce s'est continuée et terminée au milieu d'un silence qui n'avait rien d'encourageant. Autant que nous avons pu en juger, le libretto est assez pauvre d'idées, et la musique ne nous a pas semblé très riche de mélodies. Toutefois le style, sans être bien relevé, dénote une main exercée, et peut-être eussions-nous trouvé quelques combinaisons à louer dans cette partition.

Mais il ne s'agit pas de cela pour le moment.

Si l'occasion se présente de revenir sur cet ouvrage, nous aurons à signaler le talent d'une jeune débutante, M^{lle} Levielli, douée d'une jolie voix de soprano, étendue et juste, et qu'on pourra employer utilement dans un ouvrage de plus longue haleine.

Journal Title: JOURNAL DES DÉBATS

Journal Subtitle: None

Day of Week: dimanche

Calendar Date: 20 MARS 1864

Printed Date Correct: Yes

Pagination: 1 à 2

Title of Article: THÉÂTRE-ITALIEN. [Feuilleton du Journal des Débats]

Subtitle of Article: M^{lle} A. Patti. – Scalese. – Delle-Sedie. – Antonucci. – Mario. – M^{mes} Carlotta et Barbara Marchisio. – M^{me} Charton-Demeur. – M^{me} de La Grange. – Naudin. – Pagans. – M^{me} de Méric. – Un mot sur *le Docteur Magnus*, opéra en un acte, à l'Opéra.

Signature: J. D'ORTIGUE

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: None