

Je consacrerai prochainement un article à nos grands maîtres de musique instrumentale et à leurs habiles interprètes. Mais cela ne ferait pas, pour aujourd'hui, les affaires de la classe la plus nombreuse de mes lecteurs qui me crient: «Parlez-nous donc un peu du *Dieu et la Bayadère*, de *Leonora*, de la Patti.» — C'est bon, messieurs les Athéniens, vous voulez savoir ce que Cérès a fait, on va vous satisfaire. On a donc repris, à l'Opéra, l'opéra-ballet *le Dieu et la Bayadère*, d'Auber, qui vit le jour le 13 octobre 1831. En ce temps-là, M<sup>lle</sup> Taglioni remplissait le rôle de Zoloé et M<sup>lle</sup> Noblet le petit rôle de Fatmé. Pour moi, qui ne me pique pas d'une grande compétence ni de profondes connaissances en fait d'art chorégraphique, je suis assez disposé à trouver que M<sup>lle</sup> Salvioni vaut M<sup>lle</sup> Taglioni, que M<sup>lle</sup> Eugénie Fiocre vaut M<sup>lle</sup> Noblet. Quant à Obin, il vaut peut-être Lévasseur dans le rôle d'Alifour; mais à coup sur Warot ne vaut pas Adolphe Nourrit, et M<sup>lle</sup> Hamackers surtout ne vaut pas M<sup>me</sup> Cinti-Damoureau. Warot n'en est pas moins un très habile chanteur; il l'a prouvé en plusieurs endroits de son rôle. Mais son timbre de voix ne m'est sympathique, et il a beau faire, il n'aura jamais la prestance d'un dieu. Lorsque Brahma apparaît au fond de la scène, tout illuminé d'un rayon céleste, personne ne serait tenté de s'écrier: *Deus, ecce Deus!* En revanche, les costumes, les décors et la mise en scène n'ont jamais été aussi riches, aussi brillants. Le tableau de l'apothéose finale notamment est des plus splendides. Pour ce qui est de la musique, elle a toujours la même fraîcheur, le même rayonnement, la même vivacité de coloris; comme son auteur, elle a toujours vingt ans. On n'a qu'à comparer les nouveaux airs de danse que M. Auber a ajoutés aux anciens, et l'on se convaincra qu'ils sont tous du même âge, et que les uns n'ont pas plus de rides que les autres. Parfois le compositeur se plaît à imiter les cantilènes légères du *Comte Ory*, non certes par disette d'imagination; mais il met une sorte de coquetterie d'esprit à prouver que son génie facile peut se plier à toutes les formes.

Il faut pourtant vous raconter en dix lignes le sujet de la *Leonora* de Mercadante, dont j'ai dit quelques mots dans un précédent article, et sur laquelle j'ai promis de revenir.

Guillaume, fils d'un général en retraite, le baron de Lutzow, et Léonora, fille d'un médecin, le docteur Burger, sont fort épris l'un de l'autre et veulent s'épouser; mais ce mariage est contrarié par les deux familles. La guerre se déclare entre la Prusse et d'autres puissances. Pour combattre l'inclination de son fils, le baron le fait partir pour l'armée sous la conduite d'un vieux serviteur dévoué, le sergent Strelitz. Mais, avant de partir, Guillaume jure qu'il sera fidèle à Léonora, à la vie, à la mort. Pendant l'absence de Guillaume, les parens mettent tout en œuvre pour que leur fille épouse le jeune Oscar Muller. Léonora s'y refuse obstinément. Cependant la guerre est terminée. Strelitz revient, mais seul. Il a laissé Guillaume sur le champ de bataille; il est blessé... il est mort... A cette nouvelle, Léonora devient folle. Tout à coup paraît Guillaume, et Léonora le prend pour un fantôme. Grâce à l'adresse de Strelitz, elle revient peu à peu à la raison. Les deux amans sont plus épris que jamais. Vaincus par une semblable constance, les parens consentent à leur union.

Cet opéra, fort vanté au théâtre pendant les répétitions, n'a pas eu tout le succès qu'on s'en promettait. Les rôles principaux étaient pourtant confiés à M<sup>lle</sup> Vitali, à Fraschini, à Delle-Sedie, à Scalese, à Agnesi. Je ne sais comment il se fait qu'aucun de ces artistes ne se trouve à sa vraie place, et que leurs rôles ne semblent pas en rapport avec la mesure de leur talent. Ce n'est pas que M<sup>lle</sup> Vitali ne soutienne vaillamment un rôle long et difficile, et dans lequel elle déploie tour à tour de la grâce, de la légèreté, de la finesse, du pathétique même. Oui, du pathétique, elle en a montré beaucoup l'autre jour dans *Rigoletto*, qui a été pour elle un véritable triomphe. Ce n'est pas que Fraschini ne se montre toujours grand chanteur; que Delle-Sedie ne fasse preuve d'une grâce exquise et d'un sentiment parfait; que Scalese ne soit toujours le bouffe plein de verve; qu'Agnesi ne mérite les plus grands éloges pour la pureté de son style et la tenue de sa voix; que M<sup>lle</sup> Vestri elle-même ne se soit fort bien tirée d'une jolie phrase mélodique dans son récit avec Léonora, et qu'elle n'ait fort convenablement fait sa partie dans un trio. Ce n'est pas non plus que la musique ne soit élégante et châtiée, écrite parfois de main de maître, bien que l'instrumentation en soit trop bruyante; ce n'est pas que les scènes dramatiques ne soient traitées sérieusement, plus sérieusement qu'on n'est en droit de l'attendre d'un Italien. Mais, il faut le dire, cette musique, si bien faite qu'elle soit, est complètement dépourvue d'originalité. Je ne connais pas de partition plus remplie d'imitations, de réminiscences que cette *Leonora*; c'est tantôt le trait des violons du *Barbier* [*Barbiere*], lorsque Figaro fait la barbe à Bartolo; c'est tantôt le motif du duo de Dandini et de Ramiro, de la *Cenerentola*, *zitto, zitto, piano, piano*, que l'auteur a reproduit dans le ton original, en le délayant outre mesure. J'en passe et des plus frappantes. Pour peu que l'on vive dans la familiarité des compositeurs italiens, on ne tarde pas à s'apercevoir qu'ils sont les plus grands voleurs du monde. On les surprend à tout bout de champ les mains dans les poches les uns des autres. Ils se volent entre eux, ils se volent eux-mêmes, ils se laissent voler avec un laisser-aller, une désinvolture, une insouciance suprêmes. Sauf certains traits caractéristiques qui distinguent les chefs d'école et qui ne sauraient être imités, leur style, leur manière, leurs formes; leurs formules, tout se confond. Nous connaissons des morceaux entiers et même des actes entiers qu'on ne saurait attribuer à tels ou à tels, mais à *tutti quanti*, tant ils sont uniformes, flasques, incolores, monotones. On pourrait appliquer aux maestri italiens le mot de l'apôtre: *Et erant omnia communia*. Cette sorte de *communisme* finit par engendrer *le commun*.

Et les unissons! Mercadante ne s'en est pas fait faute dans sa *Leonora*. Je lisais ces jours-ci, dans le *Voyage en Italie* de M. H. Berlioz, un passage qui m'a paru jeter quelque lumière sur l'origine de cet odieux procédé. Le critique-compositeur raconte qu'étant à Florence il assista à une représentation des *I Montecchi ed i Capuletti* de Bellini. On devine aisément que ni le libretto de Félix Romani ni la musique de Bellini ne devaient satisfaire un musicien admirateur passionné de Shakspeare [Shakespeare]. Il les critique vivement. Mais aussi on pourra s'en rapporter à lui lorsqu'il parlera avec éloge de la manière dont le musicien a traité une des grandes scènes de l'ouvrage:

«Le musicien toutefois, écrit M. Berlioz, a su rendre fort belle une des principales situations. A la fin d'un acte, les deux amans, séparés de force par leurs parens furieux, s'échappent un instant des bras qui les retiennent, et s'écrient en s'embrassant: «Nous nous reverrons aux cieux!» Bellini a mis sur les paroles qui expriment cette idée une phrase d'un mouvement vif, passionné, plein d'élan, et *chantée à l'unisson* par les deux personnages. Ces deux voix, vibrant ensemble comme une seule, symbole d'une union parfaite, donnent à la mélodie une force d'impulsion extraordinaire, et, soit par l'encadrement de la phrase mélodique et la manière dont elle est amenée, soit par l'étrangeté bien motivée de cet unisson, auquel on est loin de s'attendre, soit enfin par la mélodie elle-même, j'avoue que j'ai été remué à l'improviste et que j'ai applaudi avec transport. On a singulièrement abusé depuis des duos à l'unisson.»

Tout peut se faire à la condition, non pas que la chose réussisse, mais qu'elle soit suivant les convenances. Il ressort des lignes précédentes que l'exemple cité des *Montecchi ed i Capuletti* est le premier essai des duos à l'unisson. Depuis lors le même Bellini eut recours à un moyen semblable dans le fameux duo des *Puritains* [*Puritani*] où les voix de tonnerre de Lablache et de Tamburini faisaient un tel éclat, que Rossini, qui était alors à Paris, écrivit à un de ses amis à Bologne, lui disant qu'il devait connaître ce duo, attendu que du lieu où il était, il avait dû l'entendre. Mais n'est-ce pas une chose singulière que le doux, le rêveur, le tendre, l'élégiaque Bellini soit le créateur du procédé musical le plus violent, le plus brutal, le plus forcené en même temps que le plus pauvre, puisqu'il substitue la nudité de la mélodie vociférée à l'unisson, à la richesse qui résulte du concert et du jeu des parties?

Enfin M<sup>lle</sup> Adelina Patti nous est rendue. Elle nous est revenue toute triomphante et chargée des bravos qu'elle venait de recueillir dans les cités enthousiastes du Midi et qui ont de nouveau fait explosion dans la salle Ventadour. A Marseille notamment, où mes bons et chers compatriotes se réjouissent comme ailleurs on se désespère, et où jusqu'à *je vous aime*, tout se dit rudement, elle a été, au sortir du théâtre, assaillie et presque étouffée par une population de dix mille âmes qui a brisé les vitres de sa voiture pour la mieux voir. M<sup>lle</sup> Patti a reparu un peu fatiguée de tant d'émotions, de tant de triomphes, de tant de secousses de chemin de fer, mais avec les mêmes grâces, les mêmes gentillesse, la même fraîcheur et le même éclat dans la voix, la même richesse d'organe, la même intrépidité de roulades, le même chant gai; car, comme l'alouette matinale, elle chante gaîment, elle est heureuse de chanter, tandis que la plupart des autres cantatrices, alors même qu'elles chantent des choses gaies, ont le chant larmoyant. Nous suivrons la *diva* dans ses divers rôles, dans *Linda*, dans Norina de *Don Pasquale*, dans *Lucia*.

Mais n'est-il pas permis de témoigner sa surprise à la vue de certaines anomalies, comment dirai-je encore? de certaines disproportions choquantes que présente l'organisation de la scène italienne? N'y a-t-il pas lieu de s'étonner que M<sup>me</sup> de La Grange, M<sup>me</sup> Penco, Fraschini, Delle Sedie, Nicolini, Zucchini, Scalese, Sterbini, Selva, Verger, Mercuriali, M<sup>mes</sup> Grossi, Calderon, Zeiss, de Brigni, etc., etc., en suivant la progression des talens et

des aptitudes, ne soient estimés que dix, huit, six, quatre, lorsque M<sup>lle</sup> Patti, à elle seule, est estimée vingt? M<sup>lle</sup> Patti est-elle la seule diva que nous ayons vue? N'avons-nous pas eu M<sup>mes</sup> Pasta, Malibran, Sontag; Rubini, le roi des ténors; Lablache, l'incomparable basse; et jamais une administration a-t-elle eu l'idée de doubler le prix des places les jours où leurs nom paraissent sur l'affiche? N'est-il pas à craindre que cette manière de mettre un artiste sur le piédestal ne soit le meilleur moyen de l'en faire descendre? Est-il bien politique de décourager, d'humilier toute une troupe pour exalter une seule virtuose? Ne court-on pas risque de porter le public à contrôler sévèrement les défauts de celle que l'on place sur le pavois parce qu'on évalue ses qualités trop au-dessus de celles de ses rivaux? Et ce même public, peut-on se flatter que, la première curiosité satisfaite, il ne désertera pas le théâtre les jours de M<sup>lle</sup> Patti, sous prétexte qu'on la met trop cher, et les jours des autres chanteurs, sous prétexte qu'on les déprécie trop?

Par suite de cette prépondérance d'une seule artiste sur tous les autres, voyez quel bouleversement dans tous les rangs de la troupe! Autrefois on comptait les *utilités*. Il n'est question aujourd'hui que d'*inutilités*. M<sup>me</sup> de la Grange, que l'on ne voit plus à Paris et qui chante à Rouen avec les plus grands succès; M<sup>lle</sup> Zeiss, qui a paru une fois; M<sup>lle</sup> de Brigni, une fois; M<sup>lle</sup> Castri, deux fois; Sterbini Zucchini lui-même, autant d'*inutilités*!

Tout cela est douloureux à dire; nous le dirons pourtant dans l'intérêt de l'avenir de ce théâtre, qui n'est pas assez encouragé; dans l'intérêt d'un directeur du caractère le plus honorable, d'une loyauté parfaite et bien connue, qui lutte courageusement contre les difficultés qui naissent d'une position fautive, et qui n'est pas assez soutenu. Nous savons qu'il est forcé de subir des conditions auxquelles M<sup>lle</sup> Patti, la pauvre innocente enfant, est complètement étrangère, à ce point qu'elle ignore, nous en sommes convaincu, les choses dont nous parlons.

*JOURNAL DES DÉBATS*, 2 février 1866, p. 1.

Journal Title: JOURNAL DES DÉBATS

Journal Subtitle: None

Day of Week: vendredi

Calendar Date: 2 FÉVRIER 1866

Printed Date Correct: Yes

Pagination: 1

Title of Article: OPÉRA: Reprise du *Dieu et la Bayadère*. —  
THÉÂTRE-ITALIEN: 1<sup>re</sup> représentation de  
*Leonora*, opéra en trois actes, de Mercadante.  
[Feuilleton du Journal des Débats]

Subtitle of Article: None

Signature: J. D'ORTIGUE

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: None