

L' illustration journal universel

Paris 1866

2 Per. 11 m-47

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10498451-4

L'ILLUSTRATION

JOURNAL UNIVERSEL



Direction, Rédaction, Administration :

Toutes les communications relatives au journal, réclamations, demandes de changements d'adresse, doivent être adressées *franco* à

M. AUG. MARC, DIRECTEUR-GÉRANT.

Les demandes d'abonnement doivent être accompagnées d'un mandat sur Paris ou sur la poste.

24^e ANNÉE. VOL. XLVII. N° 1194

Samedi 13 Janvier 1866

L'administration ne répond pas des manuscrits et ne s'engage jamais à les insérer.

Vu les traités, la traduction et la reproduction à l'étranger sont interdites.

BUREAUX : RUE RICHELIEU, 60.

Abonnements pour Paris et les Départements :

3 mois, 9 fr. ; — 6 mois, 18 fr. ; — un an, 36 fr. ; — le numéro, 75 c.
la collection mensuelle, 3 fr. ; le volume semestriel, 18 fr.

ABONNEMENTS POUR L'ÉTRANGER :

Mêmes prix ; plus les droits de poste, suivant les tarifs.
Les abonn. partent du 1^{er} n° de chaque mois.

THÉÂTRE - ITALIEN

Léonora, de Mercadante

Saverio Mercadante fait mentir le proverbe : Nul n'est prophète dans son pays. Cet oracle musical n'est guère écouté qu'à Naples, sa patrie, où Mercadante, rompant avec les traditions de l'école, passe pour un Meyerbeer italien. Le nom du maître resplendit là dans toute sa gloire et domine de toute son autorité. Il est moins heureux à l'étranger : Paris n'a pas entendu toutes ses partitions. — Il y en a une soixantaine. — Mais enfin il a eu la fleur, le dessus de ce panier musical : *Elisa e Claudio, la Donna Caritea*. Mercadante a même écrit pour nous les *Brigands*; quelle exécution que celle de cet opéra, confié à Rubini, à Tamburini, à Lablache, à la Grisi! Et pourtant *I Briganti* donnés en 1836, en cet heureux temps où le Théâtre-Italien ne comptait pas un jour néfaste, ne pouvait se maintenir sur l'affiche. Jouée à Ventadour, en 1841, la *Vestale* ne fut pas plus heureuse. Plus tard, le *Bravo* n'eut pas un meilleur succès. Il y a quelques années, M^{me} Penco et M^{me} Alboni ne purent donner la vie à ce *Giuramento* qu'elles jouèrent pourtant l'une et l'autre avec une rare perfection. Ainsi, qu'on ait pris Mercadante aux débuts de sa carrière, en ces premiers temps où appartenant tout entier à l'école italienne il jetait sa pensée dans le moule de Cimarosa et de Rossini, où il composait *Elisa e Claudio, la Donna Caritea*, les meilleurs de ses ouvrages, qu'on l'ait cherché dans cette seconde manière où, plus sévère à lui-même, il a épuré sa forme musicale et concentré sa force, le maître napolitain n'a trouvé dans tous les temps à Paris qu'un accueil des plus froids. C'est qu'il faut bien le dire, Mercadante, poursuivant l'une ou l'autre voie de son talent, marche toujours sur les pas d'autrui. Dans ses deux manières il est imitateur. Dans ses premières années il avait une grâce, mais une grâce d'emprunt; dans la seconde partie de sa carrière, il appartient encore à autrui; l'école allemande le préoccupe. L'originalité lui manque des deux parts; ajoutez qu'il perd dans ces hésitations beaucoup de sa clarté première; que pour vouloir être trop savant, lui, un Italien de race, il devient obscur, et que son orchestration, faisant effort pour arriver à la puissance, se lance dans les difficultés, se plaisant aux tons les plus compliqués, aux clefs les plus chargées de bémols, se couvre comme d'un nuage, et, alourdie de la sorte, perd son brio et son éclat.

Je doute que *Léonora*, que le Théâtre-Italien nous donnait lundi dernier, ait un sort plus brillant que ses aînées; pourtant cette œuvre de maître, confiée par M. Bagier à l'élite de la troupe, a été exécutée avec un ensemble des plus remarquables, et tel, que nous n'en connaissions plus depuis longtemps au Théâtre-Italien. M^{lle} Vitali, MM. Fraschini, Delle-Sedie, Scalese y font merveille. Ce n'était plus une de ces représentations décousues qui portent tout entière sur le talent d'une cantatrice ou d'un ténor, et qui ne brille que par les rayons d'une seule étoile, une de ces représentations dans lesquelles une partie seule d'un opéra s'éclaire et tout le reste est dans l'ombre. Dans l'œuvre longuement étudiée et rendue avec soin, chacun apportait le contingent de son talent, chacun concourait efficacement à l'effet de l'ensemble. Malgré tous ces efforts, la *Léonora* n'a obtenu qu'un succès d'estime.

Elle avait contre elle, il faut le remarquer tout d'abord, le poème. C'est un drame lyrique des plus embrouillés, et qui, pour ne pas amener nettement ses situations, compromet singulièrement la valeur de la musique. Pour un public français, c'est un point des plus délicats. Cela est tellement vrai que les deux pièces qui, à la salle Ventadour, sont sûres de leurs recettes, sont le *Barbier de Séville* et *Don Juan*; deux chefs-d'œuvre, sans doute; mais le *Matrimonio segreto* est un chef-d'œuvre aussi, et pourtant combien il est moins productif! La raison en est simple. Tout spectateur parisien comprend les deux premiers; quant au troisième, il en saisit à peine le sens. Vous conviendrez que dans ces drames dont le sens échappe au public, il y a une bien

grande déperdition de force pour la musique; je ne sache pas de fuite plus grande que dans *Léonora*.

L'action se passe en Prusse; le pays est sur le qui-vive, prêt à se lever pour la guerre, à l'appel du roi Frédéric. Aux premiers sons de la trompette, le baron de Lutzow, que ses anciennes blessures retiennent au château, frémit de rage de ne pouvoir suivre le roi dans les champs de Silésie. Il a auprès de lui un certain Strelitz, un vieux soldat, sorte de caporal Trimm de cet oncle Toby. Strelitz a encore bon pied et bon œil. S'il est impossible au baron de faire campagne, du moins Strelitz compte bien se dédommager sous les ordres du fils de son maître, Guillaume de Lutzow. Mais Guillaume n'a pas l'ardeur guerrière du baron et de son vieux serviteur. « Les champs appellent d'autant moins son courage » qu'il est amoureux de la fille du docteur Burger. De baron allemand à docteur voyez la mésalliance. Le baron de Lutzow s'oppose à ce mariage et reproche à son fils l'oubli de ses devoirs de soldat. Guillaume part sur cette petite scène de famille, non sans avoir juré à Léonora de lui revenir fidèle, même après sa mort :

Estinto ancora ritornero,

ce qui est beaucoup promettre. La guerre finie, en effet, de Strelitz et de Guillaume un seul revient : c'est Strelitz; il a vu tomber Guillaume au premier rang, en brave soldat, digne du nom de Lutzow. Vous jugez de la douleur du baron, qui a perdu son fils. Quant à Léonora, elle devient folle, et s'en va, les cheveux épars, répétant la promesse de Guillaume :

Spento ancor ritornero.

Voilà qui date une époque, comme les manches à pigots une mode. Au temps où *Léonora* fut écrite, il y a quelque vingt-cinq ans, un opéra italien ne se passait pas sans un grain de folie de la part de l'héroïne. C'était la *Lucie*, les *Puritains*, et bien d'autres. Or, Guillaume, comme vous l'avez deviné, n'est pas mort. Strelitz s'est trop hâté. Aussi, quand le jeune homme revient, peu s'en faut qu'il ne perde, lui aussi, la tête en revoyant Léonora dans un tel état. Ce Strelitz, qui a causé tout le mal, trouve fort justement que c'est à lui de le réparer. Le moyen est bien simple : le traitement de l'aliénation mentale, fort heureusement employé dans la *Linda*, est également appliqué à Léonora, qui retrouve la raison, et tout est bien qui finit bien, dit le titre d'une comédie de Shakespeare.

L'opéra sans ouverture commence par une Introduction assez large et par un chœur sur lequel se dessine un chant habilement développé de violons et de violoncelles. L'air d'entrée de Strelitz :

Il genio mio belligero

détache une à une ses notes piquées sur un dessin d'orchestre d'une bonne facture, mais qui rappelle les morceaux les plus applaudis de Cimarosa. La phrase « *cara vienì* » se lance dans un débit rapide et bavard, plus bruyant que net. Ce sont les grimaces de la musique italienne.

Je n'aime guère le duo guerrier du vieux soldat et du comte :

No, qual son tu non ignori.

Il est écrit sur un rythme commun et il a contre lui de rappeler par trop bien des morceaux de ce genre. Quant au quatuor :

Tu tremi indigno,

traité en maître, il a été applaudi de toute la salle. C'était justice; aussi bien reconnaissait-on là un de ces types sur lesquels Verdi a trouvé les puissants effets de ses masses chorales. Fraschini, au moment où la trompette vient d'appeler au combat, et où il hésite, souffleté par son père de l'épithète de lâche, a eu dans une phrase un de ces accents nets et passionnés d'un grand artiste. Bien

lui en a pris, car sans lui le finale du premier acte tombait sans effet, au milieu du bruit des cuivres. Mercadante, qui frappe fort, ne frappe pas toujours juste. Le second acte, fort court, du reste, renferme une perle musicale :

Ah! ramento! a, lui d'accanto.

Ce chant, en *ré bémol* peu développé, mais d'un sentiment parfait, M^{lle} Vitali le dit à ravir. Quant au duo de Léonora et de Guillaume, duo en *sol*, qui dessine les réponses du ténor au soprano, il ressemble à tous les duos italiens qui ne sont pas de Rossini.

Le troisième acte, chargé de son grand finale et de ses scènes de folie, malgré ses prétentions musicales, est le plus faible. Il est embarrassé, gêné, l'air circule à peine dans cette orchestration surchargée, touffue; les voix se choquent dans ce dessin lourdement composé. Le quatrième acte a eu les honneurs de la soirée, grâce au cantabile de M^{lle} Vitali :

Vieni, ah vieni, o mio diletto,

grâce au trio entre Fraschini, Scalese et Delle-Sedie, morceau d'excellente facture, précis et vif, que le public a redemandé, et surtout grâce à l'air de folie, qui rappelle par trop dans ses premières mesures les *Nozze di Figaro*,

Non so più,

mais qui a du sentiment, et qui, heureusement écrit, est encore plus heureusement exécuté.

Voilà ce que j'ai pu recueillir à une première audition; c'est peu, vous le voyez. Soyons justes pourtant, si l'œuvre n'est pas bien venue dans son ensemble, on y sent la main d'un maître, et, malgré toutes les critiques, c'est encore un maître que Mercadante. Maintenant, j'arrive aux acteurs. Fraschini s'est montré à nous sous un jour nouveau. Nous connaissions sa voix large et puissante, nous savions quels effets elle pouvait atteindre dans les chants larges et posés, mais nous doutions de sa souplesse, et nous craignons qu'elle pût facilement obéir au chanteur. Nous avons été singulièrement détrompés. Fraschini chante le rôle de Guillaume en homme parfaitement sûr de sa voix; il la nuance dans les *smorzendo* avec toute la légèreté d'un chanteur de l'ancienne école. Elle a, à la volonté de l'artiste, le charme, la légèreté même.

Ce parti pris que Fraschini semble avoir contre le trait et la vocalise est donc un système et non une impuissance. Le public, surpris, a largement témoigné à Fraschini sa satisfaction d'une telle découverte. Pour moi, je n'hésite pas à le dire, malgré les succès du *Trovatore* et de *Polinto*, je ne sache pas de rôle où les qualités de Fraschini se développent plus brillamment que dans le rôle de Guillaume. Delle-Sedie est toujours le chanteur excellent et le comédien achevé que vous connaissez. Scalese, qui débite le rôle verbeux de Stréltz avec une volubilité digne de Lablache, a fait un excellent type de ce vieux soldat prussien. Quant à M^{lle} Vitali, nous l'avons retrouvée comme elle s'était montrée à nous dans le rôle de Gilda, intelligente et sympathique. La voix de M^{lle} Vitali manque de force, il est vrai, mais dans ce timbre frêle il y a un accent, une chaleur qui rachètent sa faiblesse. Il y a là de la tendresse et des larmes. M^{lle} Vitali, dans ce rôle dramatique, chante avec une grande habileté et une justesse parfaite du sentiment musical.

M. SAVIGNY.

