

JOURNAL DE PARIS, 6 mars 1837, pp.1-2.

Stradella (Alessandro), fameux chanteur et compositeur vénitien, florissait vers le milieu du dix-septième siècle. Sa vie présente un exemple éloquent du pouvoir de l'harmonie, et en même temps un exemple terrible des excès de la vengeance.

Comme il fréquentait les maisons les plus distinguées de Venise, les amateurs de musique se disputaient l'avantage de prendre de ses leçons. Parmi ses élèves se trouvait une jeune dame d'une ancienne famille de Rome, nommée Hortensia, qui avait une intrigue galante avec un noble vénitien. Stradella en devint amoureux, et n'eut pas de peine à se faire préférer par elle à son rival; il l'enleva, et la conduisit à Rome, où ils se firent passer pour mariés. Le noble Vénitien, furieux de cet enlèvement, mot sur leurs traces deux assassins, qui, après les avoir cherchés inutilement dans quelques villes d'Italie, découvrirent enfin le lieu de leur retraite, et arrivèrent à Rome un soir que Stradella donnait un oratorio dans l'église de Saint-Jean-de-Latran. Ces scélérats, résolus d'exécuter leur crime, lorsqu'on sortirait de l'église, entrèrent pour entendre la musique, ou plutôt pour veiller sur leur victime, et l'empêcher de leur échapper. Ce fut ce qui le sauva. A peine eurent-ils entendu la voix délicate de Stradella, qu'ils se sentirent pénétrés d'attendrissement et de remords. Ils se reprochèrent leur affreux dessein, et ne furent plus animés que du désir de sauver celui dont ils avaient juré la mort un moment auparavant. Ils l'attendirent à la porte de l'église; et, le voyant sortir avec Hortensia, ils s'approchèrent de lui d'une manière soumise et polie, et remercièrent du plaisir qu'il leur avait donné, et lui avouèrent que c'était à l'impression que sa voix avait faite sur eux qu'il était redevable de leur salut. Ils lui expliquèrent ensuite le motif de leur voyage, et finirent par lui conseiller de quitter Rome sur-le-champ, pour qu'ils pussent faire croire à celui qui les avait envoyés qu'ils étaient venus trop tard.

Stradella suivit ce conseil et se rendit à Turin avec Hortensia, tandis que les deux hommes retournèrent à Venise, où ils s'excusèrent comme nous l'avons dit. Mais cet événement ne fit qu'accroître la rage du furieux Vénitien; il associa à sa vengeance le père même d'Hortensia, en lui faisant entendre qu'il ne pouvait laver son déshonneur que dans le sang de sa fille et de son ravisseur; et ce vieillard dénaturé se mit lui-même à la tête de deux scélérats, avec qui il prit le chemin de Savoie, après s'être fait donner des lettres de recommandations pour l'ambassadeur de France, qui était alors le marquis de Villars.

Cependant la duchesse régente de Savoie, instruite de l'arrivée des deux amans et de la cause de leur départ, voulut les soustraire à la vengeance du Vénitien. Elle mit Hortensia dans un couvent, et donna à Stradella le titre de son premier musicien, avec un logement dans son palais. Ces précautions semblaient suffisantes pour la sûreté de l'un et de l'autre; et quelques mois s'étaient écoulés tranquillement. Stradella croyait n'avoir plus rien à craindre, lorsqu'un soir, qu'il prenait l'air sur les remparts de la ville, il fut assailli par trois assassins, qui lui donnèrent un coup de poignard dans la poitrine, et, le laissant pour mort sur la place, se réfugièrent aussitôt à l'hôtel de l'ambassadeur de France. C'étaient le père d'Hortensia et ses deux satellites que le ministre français, qui ne voulait ni les soutenir après un crime aussi atroce, ni les livrer à la justice après leur avoir donné asile, fit évader secrètement au bout de quelque temps. Dans cet intervalle, Stradella guérit de sa blessure, et le Vénitien vit échouer, pour la seconde fois, ses projets de vengeance; mais il ne les abandonna pas. Seulement il se détermina à en différer désormais l'exécution pour la rendre plus assurée, et il se contenta de faire épier Stradella par ses émissaires.

Un an se passa de cette manière sans aucune nouvelle entreprise, et on pouvait présumer que les persécuteurs s'étaient lassés de l'inutilité de leurs efforts. La

duchesse régente pensa qu'il était temps d'assurer le bonheur des deux amans et de légitimer leur union. Stradella et Hortensia furent enfin mariés, et se crurent au terme de leurs malheurs. Mais une triste expérience aurait dû leur apprendre à se défier d'un calme apparent; et, en effet, trop de sécurité les perdit. L'envie de voir le port de Gênes leur fit abandonner Turin. Le Vénitien en fut instruit, et, le lendemain, dès leur arrivée à Gênes, des assassins entrèrent dans leur chambre et les égorgèrent tous les deux. »

Cette notice, que nous empruntons au Dictionnaire des Musiciens de Choron et de M. Fayolle, paraît être le premier document qui a fait connaître en France la catastrophe de la vie de Stradella; car on ne peut raisonnablement tenir compte du fait raconté à ce sujet par Laborde, dans son Essai sur la Musique, fait complètement dénaturé par lui, comme la plupart de ceux dont cet auteur a prétendu enrichir son volumineux écrit. C'est aussi au Dictionnaire des Musiciens qu'ont eu recours les deux écrivains qui, de nos jours, ont répété cette anecdote. M. de Stendhal l'a copiée tout au long de ses Lettres sur Haydn, sans indiquer la source à laquelle il puisait. L'auteur de l'Opéra en France, M. Castil-Blaze, s'est contenté de la citer en note, d'après Choron et M. Fayolle, mais il ne l'a citée qu'à moitié.

Il est à présumer que cette particularité si intéressante de la vie d'un artiste du 17^e siècle, dont le nom était resté à peu près ignoré, bien qu'il fût à la fois aussi excellent compositeur que chanteur habile et bon virtuose sur la harpe et le violon, ne se serait pas présentée de si tôt à l'esprit des faiseurs de libretti, si M. Fétis, dans ses concerts historiques, n'avait, à deux reprises différentes, fait ce même récit en présence d'un public de douze à quinze cents personnes, à propos d'un air d'église (aria di chiesa) plein de charme et d'onction, de la composition de ce même Stradella, et dont le professeur avait confié l'exécution à la voix de M. Alexis Dupont. On ne peut douter que cette dernière circonstance n'ait le plus contribué à répandre l'aventure des deux amans vénitiens; c'est, en effet, depuis l'époque des concerts historiques, que nos conteurs et nos romanciers des grands et petits journaux, que nos dramaturges de vaudeville se sont pris d'une belle passion pour ce sujet « entièrement neuf », et qu'ils se sont mis, à qui mieux mieux, les uns à délayer en nouvelles, les autres à le convertir en action sur la scène, jusqu'à ce qu'enfin les auteurs du nouveau libretto, jugeant que le sujet était loin d'être épuisé, ont trouvé le nom du chanteur d'église, propre à devenir le nom d'un personnage d'opéra.

Nous verrons tout à l'heure si ce sujet, laborieusement exhumé des annales de l'avant-dernier siècle, a été une bonne fortune pour les auteurs des paroles et surtout pour le musicien, et si celui-ci s'est montré digne d'associer son nom à celui de Stradella.

Nous avons toujours considéré le procédé d'analyse minutieuse de la pièce, adopté par la plupart des journalistes, comme un faux-fuyant, au moyen duquel on se dispense, d'une part, et pour cause, d'étudier et d'approfondir les qualités constitutives et fondamentales de toute œuvre lyrique; d'autre part, comme une condition de ce système de complaisance, si opposé à l'esprit de la critique véritable, à l'aide duquel on précipite l'art et les artistes dans une voie étroite et fatale, au bruit d'encouragemens ignorans ou de flatteries intéressées. Dans un opéra, l'analyse de la pièce n'a d'importance qu'autant qu'elle met le public à même de juger si le musicien a su tirer partie de telle ou telle situation donnée. Lorsque le musicien n'a pas su construire un bel édifice sur la charpente de l'auteur des paroles, l'analyse de cette dernière partie ne saurait intéresser que les gens superficiels. Il est fort inutile de décrire le piédestal quand la statue est difforme.

Nous avons cru devoir donner en commençant, et comme document curieux, la notice qui a servi de base à tout ce qu'on a écrit et répété de Stradella; cette notice a fourni aussi la principale donnée du libretto de MM. Emile Deschamps et Emilien Pacini. Ici, Stradella est un chan- // 2 // -teur [chanteur] aux gages du duc Pesaro, patricien et sénateur. Tous les deux sont rivaux sans le savoir; ils aiment une jeune orpheline, Léonor, déjà fiancée à Stradella. Le duc fait enlever Léonor par une bande de bravi à la tête desquels se trouve son factotum, Spadoni, et la fait enfermer dans son palais. Stradella pénètre dans le palais. C'est Spadoni qui le fait entrer pour attendrir le cœur de la belle inhumaine et la disposer par ses chants à se rendre aux vœux du duc:

Va lui chanter l'amour pour qu'elle sache aimer;
Qu'au retour, monseigneur la trouve enfin... plus sage!

Stradella et Léonor réunis, prennent aussitôt la résolution de fuir ensemble. Là, sous le balcon, qui donne sur la mer, se trouve un élève favori du chanteur, Beppo, avec une gondole. Beppo jette une échelle de cordes; les amans vont partir, quand le duc paraît. Stradella lui déclare alors qu'il aime Léonor, que Léonor est sa fiancée, qu'il l'emmène avec lui; il saisit un pistolet, le dirige vers le duc, prêt à faire feu si celui-ci oppose la moindre résistance. En ce moment, Léonor descend dans la gondole, Stradella la suit. Les deux amans partent pour Rome.

Nous sommes au jeudi-saint. Stradella, debout sur une estrade dans l'église Ste-Marie-Majeure, chante les Lamentations de Jérémie, au milieu d'une foule pieuse qui prie et pleure à ses accens. Mais, en dehors de la foule, sont deux assassins payés par Spadoni et le duc qui ont suivi le deux amans. Les deux assassins attendent le moment favorable pour égorger le chanteur, mais vaincus par ses accens, et par les paroles terribles qu'il prononce:

Malheur au superbe, au cupide!
Au cœur de voluptés avide!
Malheur surtout à l'homicide!

ils tombent aux genoux de Stradella et jettent leurs poignards. Stradella et Léonor vont se marier; le peuple romain est dans la joie, quand le duc, à la tête de soldats dalmates, se présente en qualité d'ambassadeur de Venise et réclame « un sujet infidèle à ses lois. » Lutte entre le peuple et les gens du duc. Stradella tombe aux mains des soldats dalmates, et est arraché des bras de sa fiancée. Il est ramené à Venise; là, il parvient à s'évader et se réfugie dans une hôtellerie où se trouve Léonor parmi des saltimbanques. Des sbires arrivent, reconnaissent Stradella sous son déguisement, ils s'emparent de lui; tout à coup le canon gronde; c'est le doge qui est nommé. Mais le nouveau doge, c'est Pesaro lui-même, le rival du chanteur. Spadoni et les sbires conduisent les deux amans sur le passage du doge pour entendre prononcer leur sentence; mais le peuple demande grâce et le doge l'accorde.

Tel est, réduit à sa plus simple expression, le canevas sur lequel les auteurs des paroles ont développé leur action dramatique. Cette action joue au moyen de ressorts dont plusieurs sont bien usés à la scène; cependant elle offre quelques situations pleines d'intérêt; et qui auraient dû seconder merveilleusement le musicien. Or, c'est là à peu près tout ce qu'on demande au librettiste.

Quant à la musique de M. Niedermeyer, nous le disons sans détour, elle révèle moins, à proprement parler, du talent, que du savoir-faire. Bien entendu que ce savoir-faire ne s'étend pas à l'instrumentation. L'orchestre du musicien est

singulièrement embarrassé, obscur, lourd et gauche. A un homme si peu expérimenté sous ce rapport, on ne peut sérieusement reprocher l'abus qu'il a fait des timballes, ni l'étourdissant et perpétuel emploi de ces moyens mécaniques dont il faut user avec beaucoup de réserve et d'adresse, sous peine de ne produire que du bruit au lieu d'effet. Quand nous disons que M. Niedermeyer n'a guère que du savoir-faire, nous entendons par là qu'on peut, en sûreté de conscience, lui donner acte de l'étude sérieuse qu'il a faite de la fugue et du contrepoint, et de la connaissance qu'il possède du secret de toutes les progressions harmoniques. Voilà ce que sa musique prouve d'une manière incontestable.

L'introduction instrumentale ne manque ni de grâce, ni d'un certain caractère mélancolique. Le chœur des élèves, qui fait partie de l'introduction du premier acte, a de la suavité; à partir de là, il faut aller jusqu'au trio final du second acte pour trouver, je ne dis pas, une idée neuve, mais quelques phrases quelque peu distinguées, énergiques et larges. Tout le reste se traîne dans les lieux-communs, et tient le milieu entre le genre de la romance fade et prétentieuse vulgarisée dans les salons et les concerts d'artistes inconnus, et le genre de nos compositeurs d'opéra-comique de troisième ordre. La première romance de Stradella, le nocturne de Stradella et de Léonor, l'interminable scène de Spadoni et des marchands, le duo des deux amans, la barcarolle de Beppo, sont dignes, sous ce rapport, d'alimenter nos concerts au rabais.

Hâtons-nous de dire que le troisième acte renferme un morceau de mérite; c'est le trio entre Spadoni et les deux assassins. Là, il y a de la verve, de la gaîté et du bon comique. Ce morceau, le finale du quatrième acte, la barcarolle du cinquième, chantée par Nourrit avec accompagnement de mandoline, et la chanson des buveurs avec chœur sur le refrain, nous ont paru les meilleurs de l'opéra. Mais si le compositeur a réussi jusqu'à un certain point dans quelques situations très secondaires, en revanche il a complètement échoué dans la situation capitale de l'ouvrage, celle que le sujet indiquait de lui-même comme la plus féconde en inspiration.

Quoi! Stradella chante l'office de la semaine sainte dans l'église de Sainte-Marie-Majeure, au milieu d'une foule attentive à sa voix; observé, épié par deux assassins qui méditent sa mort, et vous ne mettez dans sa bouche que des accens sans caractère et sans couleur! Et les deux assassins qui se concertent entre eux et dont les paroles féroces devraient produire un si beau contraste avec la mélodie pleine d'onction du chanteur, on ne les entend même pas! Il ne fallait, ce nous semble, que de la réflexion pour concevoir cette scène dans son imposante grandeur. M. Niedermeyer ne sait donc pas qu'il y a deux musiques dans la musique, la musique céleste et la musique terrestre, la musique de Dieu et celle des hommes, l'élément divin et l'élément humain! N'a-t-il donc jamais entendu ni lu une des sublimes compositions des maîtres des quinzièmes et seizièmes siècles? Et, sans parler de la musique de Palestrina et des anciens n'a-t-il jamais entendu dans une simple église de village ces chants vulgaires, ces modestes plain-chants, ces lamentations, ces jéréemies que les enfans de chœur entonnent à l'office de Ténèbres? C'était là qu'il fallait puiser; c'était dans la Passion de Saint-Mathieu, ce drame si attendrissant et si terrible; c'était dans Vexilla regis, et dans une foule d'hymnes et de répons d'une beauté si auguste et si sainte. M. Niedermeyer croit peut-être avoir fait de la musique d'église parce qu'il placé un orgue dans sa chapelle de Sainte-Marie-Majeure; des contrastes parce qu'il a opposé l'orgue à l'orchestre, mais ce n'est pas par des moyens mécaniques que l'on « fait de l'art »; c'est par le sentiment, la propre conviction: la lettre seule tue, et l'esprit vivifie.

Je me figure que si Stradella revenait au monde pour entendre ce qu'on représente sous son nom, il ne manquerait pas de dire aux auteurs des paroles:

O mon art! art divin! ô sublime harmonie!
Echo sacré du langage des cieux,
Par qui l'âme s'épure au souffle du génie,
On prostitue ainsi ton pouvoir merveilleux!

Voilà notre pensée sur Stradella. On nous trouvera sévère, sans doute. Et pourquoi ne dirions-nous pas tout haut ce qu'à peu près tout le monde dit tout bas? N'y a-t-il pas assez de gens qui adulent les auteurs et encensent les administrateurs? On dira que nous jetons le découragement dans l'âme des artistes; mais les louanges dont on enivre des artistes sans génie, et ceux qui gaspillent chaque jour leur talent et spéculent sur leur réputation, ces louanges prodiguées sans conviction, par pure condescendance, ne découragent-elles pas aussi une foule d'autres artistes encore ignorés et qui désespèrent de pouvoir jamais briser cette barricade que l'on place entre eux et le théâtre? Et puis, de bonne foi, quel est l'artiste aujourd'hui qui puisse être satisfait en lui-même, s'enorgueillir intérieurement de ces flatteries banales qui courent les journaux, de ces éloges froids qui s'enveloppent dans les formules obligées, et qui équivalent à la plus cruelle satire? Le blâme le plus crû ne vaut-il pas cent fois mieux aux yeux de l'amour-propre?

Et voyez! c'est ce que l'on fait aujourd'hui pour Stradella. Comme nous l'avons remarqué plus haut, on insiste longuement sur la pièce, sur l'exactitude historique des costumes, sur le jeu et le chant des artistes, sur la beauté et l'effet magique des décors, sur la grâce des danseuses. Au fait, si, dans l'intérêt du succès, on tient beaucoup à ce que nous fassions chorus sur toutes ces choses, nous y consentons volontiers; mais, en attendant, nous faisons observer que la critique évite fortement de se prononcer sur la partie essentielle d'un opéra: la musique.

JOURNAL DE PARIS, 6 mars 1837, pp.1-2.

Journal Title:	JOURNAL DE PARIS
Journal Subtitle:	
Day of Week:	Monday
Calendar Date:	6 March 1837
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	26
Year:	
Series:	
Issue:	Lundi 6 Mars 1837
Livraison:	None
Pagination:	1-2.
Title of Article:	ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.
Subtitle of Article:	STRADELLA, paroles de Emile Deschamps et Emilien Pacini; musique de M. L. Niedermeyer.
Signature:	J. D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue.
Layout:	Front Page and Internal Text
Cross-reference:	None.