

**« Fatale expérience » ou « fête pour le public des Italiens » ?
Une histoire de la réception de *La donna del lago*
au Théâtre royal Italien de 1824 à 1848**

L*a donna del lago* connaît cent treize représentations au Théâtre royal Italien entre 1824 et 1848. À cela s'ajoutent onze représentations séparées de l'acte II. C'est donc bien, si l'on en croit les contemporains, « un opéra de répertoire »¹. Cette expression ne désigne pas une réalité harmonieuse dont le secret tiendrait à la perfection de l'œuvre elle-même. Elle procède d'une construction dans le temps, au fil des attentes, des colères et des bonheurs du public vis-à-vis des artistes et de l'administration. C'est donc sous la plume même des contemporains que l'on peut faire émerger les grands enjeux d'une histoire de la réception de *La donna del lago* au Théâtre-Italien. Bien sûr, il serait difficile, impossible même, de retracer ici toute cette histoire. Notre premier choix consistera donc à nous interroger plus longuement sur la création, décisive pour saisir les éléments qui reviendront par la suite de façon récurrente. Notre second choix sera de privilégier, non pas la musique de l'opéra telle que la reçoivent les spectateurs parisiens, mais les questions de scénographie et d'interprétation.

Les raisons justifiant cette approche constituent aussi les deux enjeux de notre propos. Le premier tient à la partition même de l'opéra, à son exigence première : la présence simultanée de trois premiers chanteurs, un soprano, un ténor, et un contralto. Selon qu'on parvient ou non à les réunir, et la chose n'est pas simple, *La donna del lago* s'avère une « fête pour le public des Italiens »², ou une « fatale expérience »³. Plus largement, il s'agit de revenir sur un lieu commun diffusé à l'époque et reproduit aujourd'hui encore par la critique : les spectateurs n'iraient aux Italiens pour le seul plaisir de l'ouïe, et se désintéresseraient de la mise à la scène des ouvrages. Or les productions successives de *La donna del lago* illustrent tout l'intérêt que le public et l'administration portent à la mise à la scène des opéras. C'est ce que veut ici montrer l'analyse de sources croisées, – témoignages de spectateurs et de journalistes, documents iconographiques et archives administratives.

DES PREPARATIFS A LA RECEPTION :

LA PREMIERE SAISON PARISIENNE DE *LA DONNA DEL LAGO*

La première de *La donna del lago* au Théâtre-Italien a lieu le 7 septembre 1824 dans la salle de l'Académie royale de Musique, pour les débuts d'Adelaide Schiaseffi. C'est elle surtout que l'affiche de ce soir-là met en avant, sans préciser la distribution complète que les

¹ *La France littéraire*, t. 37, Paris, Charles Malo, 1840, p. 93.

² *Ibid.*, p. 92.

³ « La fatale expérience de *La donna del lago* vient de prouver qu'avec des ténors tels que MM. Bordogni et Mari, l'on ne peut donner aucun des opéras que Rossini a écrits à Naples pour Davide et Nozzari. », Stendhal, *Notes d'un Dilettante* [articles parus dans *Le Journal de Paris* entre le 9 septembre 1824 et le 8 juin 1827], Paris, Le Divan, 1932. Édition moderne : in *L'Âme et la Musique*, Suzel Esquier (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 778.

journaux ont de toute façon diffusée ; pour l'administration, le succès espéré de cette première repose essentiellement sur une chanteuse dont la venue est prévue de longue date.

En effet, sans une *prima donna* comme elle, on n'aurait pu jouer *La donna del lago*, que le public réclame depuis des mois. Un public furieux, d'après *Le Corsaire*, de n'avoir pas à Paris ces « quinze autres opéras [de Rossini] qui courent le monde et dont nous demandons des nouvelles depuis quatre ans à toutes les capitales de l'Europe »⁴. Et *L'Étoile* de renchérir : « Nos amateurs demandent, et avec raison, des opéras dont jouit toute l'Europe, excepté nous. Tels sont, par exemple, *La donna del lago* et la *Zelmira* de Rossini : comment l'administration nous les donnera-t-elle, si elle n'a pas une *prima donna cantante* ? »⁵. Le journaliste conclut alors sur l'« état d'indigence et de détresse »⁶ dans lequel est tombé le théâtre, en l'absence d'une *prima donna cantante* et d'un bon ténor.

Pourtant la direction n'a pas attendu pour prospecter le départ de García pour l'Amérique en 1823. En 1818, Graziani, chanteur et agent théâtral à ses heures, est chargé de donner un avis circonstancié sur deux chanteurs, le ténor Antonio Torri et Adelaïde Schiasetti, alors active à Munich⁷. Une quinzaine de questions sont regroupées dans des tableaux, un pour chaque artiste. Les informations requises sont les mêmes, à ceci près que l'administration ne se contente pas de demander si la *prima donna* est « actrice », elle veut savoir « dans quel genre » ; en revanche, elle ne cherche pas à connaître les préférences de Torri pour l'*opera seria* ou *buffa*, comme s'il lui importait avant tout d'acquiescer un bon ténor. Parmi les seize questions posées sur la soprano, cinq portent sur l'âge, le physique et le jeu ; trois portent sur les conditions financières de l'engagement, et neuf concernent la voix – justesse, connaissances musicales, force, pureté, ornementation. On pourrait de là conclure à la plus grande attention accordée à la technique vocale ; ou au contraire, se fonder sur l'ordre de présentation des interrogations pour arguer de la priorité des aspects visuels dans le choix d'un artiste. Plutôt que d'y voir le signe de la prédominance d'un domaine sur un autre, il nous semble plus judicieux d'y voir la marque de l'intérêt porté aux aspects visuels aussi bien qu'à la voix, et surtout le reflet d'une démarche d'observation : celle qui est suggérée à l'agent théâtral, et qui peut être celle d'un spectateur quelconque, d'abord frappé par les impressions les plus évidentes, qui ne requièrent pas de compétences particulières, avant d'entrer dans les subtilités de la technique vocale ; un ordre allant du simple au complexe, du général au particulier.

Quoi qu'il en soit, la Schiasetti parvient à convaincre la direction, puisqu'elle paraît sur la scène du Théâtre-Italien le 7 septembre 1824, au terme d'une habile campagne médiatique préparatoire, lancée deux mois plus tôt pour surmonter les craintes du public. Nous n'en donnerons ici qu'un exemple :

Le Théâtre-Italien, qui paraît sommeiller depuis quelque temps, va, dit-on, se réveiller avec éclat. On répète enfin *La donna del lago* de Rossini. Cet opéra doit être joué dans les premiers jours du mois prochain pour les débuts de Mme Schiasetti.

⁴ *Le Corsaire*, 5 janvier 1824.

⁵ *L'Étoile*, 9 janvier 1824.

⁶ *Ibid.*

⁷ BnF (Bibliothèque-musée de l'Opéra, dorénavant BmO), AD 34, lettre de la direction à M. Graziani, 1^{er} août 1818, p. 17-19.

On dit beaucoup de bien de cette cantatrice, qui vient de Munich où elle est restée quatre ans⁸.

Les répétitions ont bien lieu depuis le début du mois, comme le confirme une lettre du 20 juillet où le directeur reproche au chef des artistes de n'avoir pas encore assisté à une seule des quatre répétitions de *La donna del lago* alors que sa « présence est nécessaire pour indiquer les mouvements »⁹, c'est-à-dire, dans le lexique théâtral, les entrées, sorties, déplacements sur scène. Même si l'on est ici dans le registre logistique plus qu'artistique, on voit là encore combien comptent les aspects visuels.

Pour ce qui est de la musique, les journaux tiennent à souligner que Rossini lui-même surveille les répétitions¹⁰. L'opération médiatique repose cependant davantage sur la personnalité de la chanteuse, qui aurait reçu une éducation distinguée, mais serait obligée de chanter sur un théâtre suite au décès de son père général des armées¹¹. Plutôt que de vérifier l'authenticité de ces détails biographiques, il importe d'en décrypter les stratégies d'énonciation. Comme la plupart des récits de formation de chanteurs, ils recomposent l'un des schémas actanciels consacrés : non pas celui du *figlio d'arte*, acteur fils d'acteur qui alimente et justifie la reproduction sociale, mais celui de l'*outsider*, qu'un événement traumatique – la mort du père – oblige à poursuivre une quête de reconnaissance sociale – la consécration sur la scène lyrique. Dans ce cas précis, les indications de bonne moralité sont d'autant plus nécessaires que la chanteuse doit paraître en travesti dans le rôle de Malcolm, ce qui donnera au public masculin tout le loisir d'observer le galbe de sa jambe sous son collant ajusté.

La presse ne crée pas qu'un effet d'attente, elle joue le rôle d'une véritable chambre d'échos. C'est ce que montrent certaines lettres de spectateurs, comme celle qu'adresse M. Pellot, le 29 juin 1824, à Giuditta Pasta dont il est l'ami fidèle :

On assure que Mlle Schiassetti sera ici à la fin du mois [...]. Je suppose qu'on attendra l'arrivée de Rossini. [...] Déjà Mlle Schiassetti y a obtenu un grand succès à Munich. Puisse-t-elle cueillir une pareille palme à Paris ! Mais je dois avouer que nous sommes devenus furieusement difficiles depuis que nous avons vu une certaine Giuditta que bien vous connaissez¹²...

Les inquiétudes du public, relayées notamment par le *Feuilleton littéraire*, tiennent aussi au reste de la distribution.

La présence de Rossini est une garantie du soin de la mise en scène et de l'exécution ; mais Mari et Mlle Amigo, que nous connaissons, Mlle Schiassetti, que nous ne connaissons pas, voilà de justes sujets de crainte¹³.

Outre le ténor Luigi Mari, la Schiassetti et Maria-Rosaria Amigo, vont chanter ce soir-là Giulio Marco Bordogni, Nicolas Prosper Levasseur, Luigi Giovanola, mari de Mlle

⁸ *Feuilleton littéraire*, 26 juillet 1824.

⁹ BnF (BmO), AD 44, p. 27, lettre de la direction à M. Paër, 20 juillet 1824.

¹⁰ *Le Diable boiteux*, 9 août 1824.

¹¹ *Ibid.*

¹² Collection particulière Giorgio Appolonia, lettre de M. Pellot à Giuditta Pasta, Paris, 29 juin 1824. Je tiens à remercier chaleureusement Giorgio Appolonia d'avoir mis à ma disposition cette précieuse série de lettres.

¹³ *Le Feuilleton littéraire*, 7 septembre 1824.

Amigo, et Ester Mombelli¹⁴. C'est un triomphe, sanctionné par une recette de 6 118,60 francs¹⁵. Si l'on en croit les réactions au lendemain de la première, le succès tient essentiellement à la prestation, tant vocale que scénique, d'Adelaide Schiasetti. D'après *La Pandore*, la chanteuse « a tout pour elle : la figure, la voix, le talent et la grâce »¹⁶. Pour *Le Courrier français*, elle possède une « voix pure, forte, bien accentuée », et un physique « agréable »¹⁷. Le *Journal de Paris* – autrement dit Stendhal – voit en elle « le plus beau contralto qui ait jamais paru en France », et la trouve « fort jolie. Son jeu m'a paru avoir des grâces naïves, simples, naturelles, de fort bon ton »¹⁸. Le *Journal du commerce* souligne qu'« elle a de l'aisance et beaucoup plus d'habitude de la scène qu'on est en droit d'en exiger d'une cantatrice »¹⁹. À ses côtés, Ester Mombelli est également jugée positivement ; elle continue de jouir des faveurs du public depuis son grand succès dans *La Cenerentola*, à propos duquel Pellot disait quelques mois plus tôt : « nos dilettanti en perdent vraiment la tête »²⁰. Cette *Donna del lago* n'est pourtant pas sans défaut, et se voit critiquée sur quelques points précis.

Traditionnellement, le livret est le premier à faire l'objet – et les frais – des comptes rendus publiés au lendemain de la création. C'est un lieu commun de la presse française que de s'en prendre aux livrets italiens, jugés incohérents, mal agencés, pauvres de contenu. Celui d'Andrea Leone Tottola pour *La donna del lago* n'y fait pas exception. Contentons-nous ici d'une féroce observation parmi d'autres, celle du *Courrier français*, par exemple, pour qui c'est le « plus ridicule *libretto* que Rossini ait mis en musique »²¹.

Le jeu des acteurs est attentivement observé, et celui de Mari et de Bordogni violemment critiqué. Au moment de la création, Bordogni chante au Théâtre-Italien depuis cinq ans et enseigne au Conservatoire depuis quatre ans ; il va occuper pendant quatorze ans le poste de premier ténor. Le *Journal du commerce* le juge « plus froid que de coutume : on eût dit qu'il sortait du lac »²². Quant à Luigi Mari, il est jugé par Stendhal tout aussi « détestable et glacial [...] Chanter faux quelquefois n'est pas [...] le plus grand des péchés en musique »²³. Notons que Pellot disait de Mari, après ses froids débuts dans *Ricciardo e Zoraide* : « Ce n'est pas là l'homme qu'il nous faut, quoiqu'il ait une belle voix ; mais vous savez mieux que personne qu'il faut aujourd'hui d'autres qualités pour satisfaire le public de Paris »²⁴. Levasseur attire également les foudres des journalistes : il « chante bien, mais je voudrais qu'il gesticulât des deux mains ; craint-il qu'on ne s'aperçoive qu'il a

¹⁴ BnF, BmO, AFF. TYPO. TH. IT 1824.

¹⁵ Toutes les recettes ici citées ont été relevées aux Archives Nationales, AJ 13-115, AJ 13-89, AJ 13-38, AJ 13-117, AJ 13-145. Elles figurent également aux jours concernés dans *Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831. Chronologie et documents*, de Jean Mongrédien, 8 vol., Lyon, Symétrie ; Venise, Palazzetto Bru-Zane, 2008 (coll. « Perpetuum mobile »).

À titre indicatif, précisons que le billet d'entrée le moins cher au Théâtre-Italien coûte 2 francs (*Almanach des spectacles, pour l'an 1822*, Paris, chez J.-N. Barba, 1822), et que le salaire journalier maximal d'un ouvrier à l'époque est de 2 francs en moyenne (Jacques Cellard, *Le Monde*, 7 mai 1976, cité par Catherine Join-Diéterle, *Les décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Paris, Picard, 1988, p. 74). D'après Robert C. Allen, « The great divergence in European wages and prices from the Middle Ages to the first World War », *Explorations in economic history*, n°38, p. 411-447, 2001, 1 franc de 1820 équivaut à 8,79 € de 1997, 1 franc de 1830 équivaut à 8,26 €.

¹⁶ *La Pandore*, 9 septembre 1824.

¹⁷ *Le Courrier français*, 9 septembre 1824.

¹⁸ *Journal de Paris*, 9 septembre 1824.

¹⁹ *Journal du commerce*, 9 septembre 1824.

²⁰ Collection particulière Giorgio Appolonia, lettre de M. Pellot à Giuditta Pasta, Paris, 29 avril 1824.

²¹ *Le Courrier français*, 9 septembre 1824.

²² *Journal du commerce*, 9 septembre 1824.

²³ *Journal de Paris*, 9 septembre 1824.

²⁴ Collection particulière Giorgio Appolonia, lettre de M. Pellot à Giuditta Pasta, Paris, 8 juin 1824.

deux mains gauches ? »²⁵. *Le Corsaire* remercie Rossini pour les modifications qu'il a apportées à l'acte I, et qui ont éloigné Giovanola « de la scène le plus possible »²⁶. Enfin, Mlle Amigo, qui reste aux Italiens jusqu'aux années 1850 et va jouer le rôle d'Albina une bonne centaine de fois, ne surprend plus son public par sa beauté ni par son absence totale de talent. Elle laisse « toujours tomber ses longues mains comme sur les touches d'un piano »²⁷, elle « est jolie comme les amours ; c'est tout ce qu'on peut dire d'elle »²⁸. Trévaux, arrivé de Bordeaux en 1816 pour entrer à l'École royale de chant et de déclamation, chante dans les chœurs des Italiens depuis 1820²⁹ et occupe de 1823 à 1831 de petits rôles dans une quinzaine d'opéras, dont *La donna del lago* ; un trop petit rôle pour qu'on parle de lui.

Pour ce qui est des costumes de *La donna del lago*, ceux des solistes semblent pécher par excès, ceux des choristes par défaut. Le rédacteur de *La Lorgnette* rapporte ainsi une conversation qu'il aurait eue avec un Italien à qui il aurait demandé pourquoi les acteurs italiens ont « une façon de s'habiller si ridicule » et « un jeu si peu naturel et si froid ou si extravagant »³⁰ ; et de donner pour exemple les costumes de *La donna del lago*. Il s'agit donc sans surprise d'une critique récurrente, mais on a la chance dans le cas précis de cette production de disposer d'une série de maquettes de costumes conservées à la Bibliothèque-musée de l'Opéra (Bibliothèque nationale de France, Paris)³¹. Une *Scène théâtrale ou romanesque* signée Évariste Fragonard représente le même type de costumes masculins³² ; les registres de correspondance du personnel conservés à la bibliothèque et les notes consultées aux Archives Nationales³³ prouvent que ces maquettes sont bien de la main de Fragonard³⁴. Mais que résulte-t-il de la confrontation des sources textuelles et iconographiques ?

Le costume de Malcolm ne figure pas sur les maquettes et l'on ne peut vérifier s'il est aussi « ridicule, avec son écharpe », que le dit *La Lorgnette*³⁵. Quant à Mombelli, d'après ce même journal, elle croyait être « revêtue du costume national de la dame du lac en ornant sa robe à la vierge d'une ceinture à carreaux verts, formée de ce qu'on appelle un ruban écossais »³⁶ ; impossible là encore de vérifier, car le costume d'Elena ne correspond pas à la maquette de Fragonard. Celle-ci prouve toutefois quelle attention est portée à des pierreries et bijoux parfois jugés par le public « trop brillants pour les montagnes de

²⁵ *La Lorgnette*, 9 septembre 1824.

²⁶ *Le Corsaire*, 11 septembre 1824.

²⁷ *Le Courrier français*, 9 septembre 1824.

²⁸ *La Lorgnette*, 9 septembre 1824.

²⁹ AN AJ 13-109, lettre du régisseur général à M. Delaferté, 17 octobre 1816 ; AN AJ 13-110, [Rapport 1817] ; BnF, BmO, AD 34, p. 105, lettre de l'administration à M. Trévaux, 7 novembre 1820.

³⁰ *La Lorgnette*, 12 septembre 1824.

³¹ Les reproductions des planches 9, 10, 11 de ces maquettes sont accessibles à l'URL consultée le 9/11/ 2010 <http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?destination=afficherListeCliches.jsp&origine=rechercherListeCliches.jsp&contexte=resultatRechercheSimple>, dans la banque d'images Daguerre de la BnF.

³² Évariste Fragonard, *Scène théâtrale ou romanesque*, dessin : pierre noire, plume et encre brune, lavis brun ; 18,3 cm x 23,8 cm, ca. 1830. Moulins, Musée Anne de Beaujeu, Inv. 2005.2.1 – 2005. Une photographie est accessible en ligne, cf. page web consultée le 10/11/2010, URL : <http://www.cyber-centre-culturel.fr/index.php?module=cms&desc=default&action=get&id=3767&selectedMenu=1862>.

³³ Cf. BnF, BmO, Registre TH. 34, et AJ 13-137, cité par Nicole WILD, *Décors et costumes du XIX^e siècle à l'Opéra de Paris. Tome II. Théâtres et décorateurs*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1993, p. 96.

³⁴ Alexandre-Évariste Fragonard (Grasse, 1780 - Paris, 1850), peintre, sculpteur, dessinateur et lithographe, formé par son père et par David. Après la mort d'Auguste Garneray en mars 1824, il occupe durant quelques mois les fonctions de dessinateur des costumes de l'Opéra et du Théâtre-Italien, cf. Nicole WILD, *Décors et costumes*, p. 316.

³⁵ *La Lorgnette*, 12 septembre 1824.

³⁶ *Ibid.*

l'Écosse »³⁷. Dans l'ensemble, les maquettes des costumes des acteurs secondaires corroborent la critique de *La Lorgnette* :

Les femmes des chœurs en robes à la romaine, les bardes avec les tuniques des prêtres de Pluton ou de Jupiter, les soldats montagnards en habits de chevaliers, avec de longues épées en place de larges et courtes, tous les montagnards enfin ayant une ou plusieurs plumes à leurs bonnets, [...] présentaient un amalgame absurde³⁸.

Ces dessins confirment surtout que les acteurs principaux se soucient avant tout de briller sur scène de mille feux ; on les y voit couverts de plumes et d'or, ou chaussés comme Rodrigo de « bottes à la chevalière » qui le ridiculisent³⁹.

Les « Notes de l'habillement » conservées aux Archives le confirment, et montrent combien le dessinateur est soumis aux *desiderata* des chanteurs, et plus particulièrement des chanteuses. Quand, après un premier cycle de représentations, l'opéra revient à l'affiche le 15 mars 1825, la Schiasetti prend ses précautions un mois plus tôt pour avoir un « nouveau costume », « avec des lignes écossaises en bas liserées or », un manteau avec des broderies en or, une « Toque écossaise avec Plumes »⁴⁰. La Mombelli ne demeure pas en reste. Deux jours avant la reprise, elle « demande une paire de manches longues en crêpe blanc lisse ornées de rayures à lame or [...] pour son 2^e costume »⁴¹. Le même jour, Zuchelli exprime ses propres souhaits, et l'on voit combien l'influence sa collègue Schiasetti, car il « demande une écharpe en étoffe écossaise, celle du 1^{er} costume qu'a porté Mme Schiasetty »⁴². La Schiasetti formule alors une autre exigence auprès du costumier, la veille de la représentation : « un Panache de Sept Plumes pour le Casque [...]. Et un plumet de coq blanc pour la Toque »⁴³.

À côté de ces costumes de plus en plus riches, ceux des choristes semblent bien misérables, et c'est d'abord pour cela qu'ils font parler d'eux : « Nos yeux seront-ils blessés longtemps encore par le ridicule mélange des costumes de tous les siècles et de tous les pays ? »⁴⁴ s'interroge *Le Courrier français* ; « Ici les hommes ont revêtu l'habit de cour des chevaliers espagnols ; là les jeunes Écossaises ont pris le costume des paysannes suisses »⁴⁵. Or il y a bien, parmi les opéras joués au même moment sur la scène des Italiens, *Don Giovanni* (le 5 août 1824), et il y aura bientôt *l'Adelina* de Pietro Generali et Gaetano Rossi avec les costumes d'Hippolyte Lecomte⁴⁶. Mais si ces images suggèrent

³⁷ *Le Courrier français*, 7 septembre 1824.

³⁸ *La Lorgnette*, 12 septembre 1824.

³⁹ *La Lorgnette*, 12 septembre 1824.

⁴⁰ AJ 13-136, « Notes du service de l'habillement », 19 février 1825.

⁴¹ *Ibid.*, 13 mars 1825.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Le Courrier français*, le 13 septembre 1824.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ D'après le croisement des périodiques contemporains, des archives du Théâtre-Italien conservées à la Bibliothèque-musée de l'Opéra (TH. 34, AFF. TYPO. TH. IT. 1824) et aux Archives Nationales (« Nombre de Représentations de chaque ouvrage, depuis l'ouverture de la Salle Louvois, sous la direction de l'Académie royale de Musique, le 20 mars 1819 jusqu'au [1840] », AJ 13-115), *Don Giovanni* est treize fois représenté en 1824 (17, 22 et 24 janvier, 7 et 21 février, 25 mars, 24 et 29 avril, 20 mai, 10 et 29 juin, 5 août, 16 décembre). *L'opera buffa Adelina* sera joué sept fois en 1826-1827. Les maquettes de Lecomte utilisées pour la production sont conservées à la BmO sous la cote D 216-4 (1, fol. 52 à 55).

une inspiration, elles donnent à voir des habits de scène bien trop riches, vu que les choristes et figurants se voient avant tout reprocher d'être trop mal vêtus.

C'est là un leitmotiv de la critique. Trois ans après la création de *La donna del lago*, la reprise est l'occasion de protester.

Est-il décent à un théâtre qui se dit royal et aristocratique de venir exposer aux yeux une friperie aussi sale, aussi déguenillé que celle dont tous ces choristes sont affublés ? Que dire de ces femmes d'Écosse vêtues du jupon et du petit corsage des paysannes de Palaiseau ? Que dire de ces montagnards empaquetés dans des espèces de sacs orange ? Encore s'ils chantaient juste, s'ils allaient en mesure ! Fussent-ils frisés et poudrés à blanc, on leur ferait grâce. Mais jamais, non jamais, vous n'avez entendu une pareille cacophonie ! [...] À vrai dire, je crois que tout n'est pas de leur faute et [...] qu'ils sont mal commandés⁴⁷.

Sont ici visées la misère des costumes et la mauvaise exécution musicale, dont l'administration est tenue pour responsable. Les faits sont là : les choristes du Théâtre-Italien sont alors peu nombreux (18 hommes et 13 femmes)⁴⁸, mal rémunérés et mal considérés. Selon l'ordonnance de 1818, ils doivent faire le service des deux théâtres, Opéra et Opéra italien, contre « un très léger supplément de traitement »⁴⁹. Une pétition des choristes est précisément adressée à la direction au moment des représentations de la reprise de *La donna del lago*, pour réclamer une augmentation justifiée par un service trop lourd⁵⁰.

Les costumes offrent un indicateur sensible des priorités de la direction. Contrairement à d'autres théâtres, le Théâtre-Italien fournit par contrat les costumes des premiers chanteurs. Bien souvent, les devis établis par le Bureau de l'habillement sont doubles : à gauche le montant de chacun des costumes, à droite le seul montant des costumes qu'après passage en magasin, il faudra effectivement réaliser – autrement dit, ceux des premiers chanteurs. Quant aux choristes, ils doivent se contenter des costumes les plus disparates et les plus vétustes, puisés dans les stocks du théâtre, quand il ne leur faut pas s'équiper à leurs frais. La direction parvient ainsi à faire ainsi chuter de moitié la somme prévue au départ⁵¹.

Ce n'est donc pas la négligence des choristes qui est ici en cause, mais celle de toute une administration⁵². Comment s'étonner, dans ces conditions, que les parties des chœurs

⁴⁷ *Le Globe*, 11 juin 1827.

⁴⁸ Un relevé du 19 février 1824 (AN AJ 13-111) fait état du « Renouvellement des Chemises [...] des 18 Choristes hommes » du Théâtre-Italien, un chiffre que confirme *L'Almanach des spectacles* de la même année (Paris, Barba, 1824, p. 100-101). Celui-ci indique treize choristes femmes (*Ibid*, p. 101), autant qu'en 1825 d'après une lettre de Severini du 25 octobre 1825 (AN AJ 13-115) et qu'en 1826 (relevé du 4 octobre 1826, AN AJ 13-118, faisant « état de la distribution des bas de soie chair et blancs pour le service des chœurs dames (Opéra Italien) »).

⁴⁹ AN AJ 13-109, ordonnance du 28 février 1818.

⁵⁰ AJ 13-130, Pétition des choristes du Théâtre-Italien adressée à leur directeur E. Lubbert, citée par Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. VII, p. 223.

⁵¹ Ainsi, le devis de la *Pastorella feudataria* de 1826 (AN AJ 13-118, « Bureau de l'habillement. Devis approximatif de la *Pastorella Feudataria* (Bergère chatelaine) Opéra Buffa en 2 Actes ») fait état d'un total de 5 025,50 francs au lieu des 8 863,50 initialement prévus, soit plus de 43 % d'économie. Mais alors que tous les costumes des acteurs principaux ont été faits à neuf, et qu'on a dépensé 493 et 349 francs pour les deux costumes de Zuchelli dans le rôle du Duc, on a récupéré en magasin les costumes des chœurs d'hommes, des comparses et des corps de ballets. On ne s'est pas non plus mis en frais pour les choristes femmes, et l'on n'y fait tout simplement pas allusion, car elles sont tenues de se procurer elles-mêmes leur garde-robe de scène.

⁵² Un article passionnant, intitulé « Les choristes », paru dans *La France musicale* en 1838, traite du problème de façon détaillée. Les danseurs hommes et femmes et les figurants sont tous habillés par le théâtre, tandis que « La figurante

soient musicalement mal interprétées ? Pourtant l'exécution musicale, le soir de la première, laisse à désirer sur d'autres plans.

Ce qui retient particulièrement l'attention des spectateurs, c'est l'innovation que risque Rossini dans *La donna del lago*, en faisant monter une fanfare militaire sur scène. Or la dissonance scénique est critiquée plus que les fausses notes : « Cela n'est pas heureux », lit-on dans *La Pandore*, « soit parce que les papiers attachés aux instruments de ces Écossais prouvent que ce n'est ni de mémoire, ni d'inspiration qu'ils jouent leurs airs nationaux, soit parce qu'ils ne marchent pas d'accord avec l'orchestre en chef, même quand ils jouent juste »⁵³. Et le journaliste de suggérer de ne mettre entre les mains des musiciens que de faux instruments, et de faire jouer la musique par l'orchestre, afin de conserver « l'effet de scène ».

Quant à Castil-Blaze, il ne tolère pas que la voix de Rodrigo soit couverte par les musiciens sur scène, et propose que l'acteur soit accompagné, « mais par ces musiciens cachés au fond du théâtre »⁵⁴. La presse prétend ainsi remplir une fonction de conseil à la dramaturgie.

Et de fait, la direction s'empresse de réagir. Elle l'explique à Ferdinando Paër, le chef des artistes, dès le 21 septembre : « Le public a manifesté avec force le désir que la musique sur le théâtre de *La donna del lago* fût supprimée et les journaux se sont à cet égard montrés les interprètes du vœu général »⁵⁵ : il faut donc procéder à la suppression de la fanfare. Le chef d'orchestre est averti, et Rossini procède aux modifications⁵⁶. Cet épisode prouve, d'une part, combien les problèmes d'ordre musical peuvent se mêler intrinsèquement aux paramètres de la représentation, d'autre part, quel intérêt les spectateurs accordent à la vraisemblance et quelle attention la direction prête à leurs récriminations.

Tandis que plusieurs Rodrigo se succèdent – ce qui montre combien il est délicat d'obtenir pour ce rôle un bon ténor stable –, vingt représentations réunissant la Mombelli et la Schiassetti ont lieu entre septembre 1824 et septembre 1825. Le bilan des recettes est positif, avec une moyenne de 1 600 francs par soirée (1 618 francs), le meilleur jour demeurant celui de la première. La recette la moins satisfaisante tombe à 597 francs le 12 juillet 1825, au moment du retour de Giuditta Pasta qui triomphe dans *Otello*, remplissant les caisses du Théâtre-Italien de 2 321 francs le 7 juillet 1825, tandis que la Mombelli dans la *Cenerentola* ne rapporte plus que 652 francs le 9 juillet 1825. Le succès ou le *fiasco* ne reposent donc pas tant sur la musique que sur les artistes et leur interprétation aussi bien vocale que scénique.

ne possède que son propre corps ». Si le choriste homme se voit également fourni en costumes, il n'en va pas de même pour les choristes femmes sauf « lorsqu'une pièce impose la nécessité de costumes semblables les uns aux autres, c'est l'administration qui les fournit », ce qui arrive rarement afin d'éviter des frais supplémentaires. C'est pourquoi « il y a des choristes qu'on engage parce qu'elles ont de la figure et une *belle garde-robe*, [...] pas pour leur voix » (*La France musicale*, 9 décembre 1838, p. 387).

⁵³ *La Pandore*, 9 septembre 1824.

⁵⁴ *Journal des débats*, 9 septembre 1824.

⁵⁵ BnF, BmO, AD 44, lettre de F. Habeneck, directeur du Théâtre-Italien, à F. Paër, 21 septembre 1824.

⁵⁶ Du reste, le compositeur lui-même aurait été très mécontent de l'exécution de *La donna del lago*, si l'on en croit Victor Jacquemont, dans une lettre bien plus tardive : « Un soir je sifflai *avec Rossini* la seconde représentation de son opéra de *La donna del Lago*. Il était révolté de l'orchestre, des chœurs : C..... ! criait-il du fond de sa loge, *canaglia* ! Ce n'était pas lui qui était responsable de ces discordances ». Lettre à M. de Meslay Kunnanh, 12 février 1831, in *Correspondance inédite de Victor Jacquemont avec sa famille et ses amis : 1824-1832*, Tome 2, édition 2 / précédée d'une notice biographique, par V. Jacquemont neveu ; et d'une introduction, par Prosper Mérimée,... Paris, C. Lévy, 1877, p. 64.

NOUVELLES SAISONS ET VALSES DES INTERPRETES (1825-1848) : UNE IMPOSSIBLE DISTRIBUTION ?

Pour la reprise de l'opéra l'année suivante, la campagne médiatique préparatoire débute dès la mi-octobre, soit un mois avant les deux représentations qui réunissent sur la scène des Italiens, les 14 et 15 novembre 1825, Amalia Schütz dans le rôle de Malcolm, et Giambattista Rubini en lieu et place de Bordogni dans celui d'Uberto. Le premier soir, la recette atteint presque les 3 300 francs. Tout le mérite ne revient pas qu'aux acteurs. Il faut dire que la salle Favart, toute rénovée après de longs travaux, a été inaugurée deux jours plus tôt par un *Tancredi* chanté par Giuditta Pasta. Du reste, passé l'effet de curiosité, la recette de la seconde représentation de cette *Donna del lago* chute de moitié. Rubini a pourtant fait l'unanimité. Mais la Schütz, moins jugée sur sa voix que sur les apparences, suscite quelque perplexité : les journalistes se demandent si les rôles féminins ne lui iraient pas mieux, si ses gestes ne sont pas trop nombreux, et surtout, si elle n'est pas trop allemande⁵⁷, ou plus exactement « un peu trop lourde, un peu trop germanique »⁵⁸.

Les remarques hostiles à l'égard d'artistes germanophones sont un lieu commun d'une critique française qui fait bien souvent preuve de protectionnisme. La même hostilité ne manque pas d'atteindre la nouvelle Elena attendue dès le mois d'avril 1826 par le public. Pellot écrit ainsi à Giuditta Pasta le 30 avril 1826 : « On ne sait pas encore à quoi s'en tenir sur le compte de Mlle Zontag [sic] dont on avait annoncé la prochaine arrivée »⁵⁹. Henriette Sontag choisit *Il Barbiere* pour son premier début, et *La donna del lago* pour le second, le 20 juin. Dix jours plus tôt, Pellot écrivait déjà à la Pasta combien l'occasion était opportune pour l'institution : « Tout le monde se plaint du Théâtre-Italien [...]. Fort heureusement Mlle Zontag [sic] arrive aujourd'hui, et déjà l'affiche annonce son début dans la *Donna del lago* qu'elle a déjà joué avec Donzelli »⁶⁰. Quatre représentations assez rapprochées vont avoir lieu, pour lesquelles la Sontag demande l'autorisation, via Rossini, de se faire elle-même son costume⁶¹. La critique ne manque d'ailleurs pas de critiquer ce choix. *Le Mentor*, si élogieux à l'égard de sa voix, écrit que le costume de l'acte I représente « une exagération forcée de la mode écossaise », et compare « les couleurs et la disposition des carreaux » aux « vitraux [...] d'une église gothique ». Il n'épargne pas la robe de l'acte II, « trop riche, surtout en comparaison du costume des autres acteurs »⁶². On voit là encore que le plaisir des yeux s'avère capital pour des journalistes qui s'attachent d'autant plus au physique et au jeu de la chanteuse qu'ils ne peuvent guère attaquer sa technique vocale. La même tendance transparait dans *Le Semainier* qui reproche à la Sontag « le mouvement de tête, dont elle accompagne toutes ses roulades », la comparant à un métronome ; il blâme sa mauvaise « habitude de poser sa jolie main sur sa poitrine chaque fois qu'elle commence un trait », et ne supporte pas que ses yeux « regardent trop fréquemment le ciel »⁶³. Pourtant, *Le Mentor* la remercie d'avoir « donné une physionomie nouvelle » à certains passages de l'opéra, et par exemple à la cavatine finale : elle « s'arrête avant d'achever chacune de ses reprises et elle jette autour d'elle un

⁵⁷ *Le Courrier français*, 17 novembre 1825.

⁵⁸ *La Gazette de France*, 15 novembre 1825.

⁵⁹ Collection particulière Giorgio Appolonia, lettre de M. Pellot à Giuditta Pasta, Paris, 30 avril 1826.

⁶⁰ Collection particulière Giorgio Appolonia, lettre de M. Pellot à Giuditta Pasta, Paris, 10 juin 1826.

⁶¹ Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VI, p. 518.

⁶² *Le Mentor dramatique et littéraire*, 24 juin 1826.

⁶³ *Le Semainier*, 17 juin 1826.

regard furtif et plein d'un doux embarras »⁶⁴. Quant au *Pilote*, il apprécie qu'elle « écoute avec le même sentiment, la même vérité de situation qu'elle parle. On ne la voit ni sourire agréablement en faisant des imprécations, ni s'avancer sur la rampe et tourner le dos à son amant pour lui exprimer sa tendresse »⁶⁵. D'ailleurs, les recettes l'attestent : les représentations de la Sontag sont un succès et remplissent les caisses du théâtre. Le 7 août 1826, pour son bénéfice, on atteint les 11 000 francs⁶⁶. Pensons qu'au même moment, le *Barbieri* ou *Don Giovanni* ne rapportent que 1 000 francs par soir.

Le succès de *La donna del lago* ne semble tenir qu'à la présence de la *prima donna*. En effet, l'opéra n'est plus repris pendant des mois après le départ de la Sontag, de la Schiasetti et de la Schütz. Ce n'est pas faute de chercher à les remplacer. Le contralto Adele Cesari, qui « désire débiter dans le rôle d'Arsace de *Sémiramis* ou dans celui de Malcolm de *La donna del lago* »⁶⁷, signe son contrat dès la fin août 1826. Pourtant, *La donna del lago* annoncée dans la presse pour début novembre⁶⁸ n'est finalement représentée que le 19 décembre dans un théâtre qui, faute de *prima donna*, a dû faire relâche six semaines durant : « Le peuple *dilettante*, affamé de musique, [accourt alors] à *La donna del lago* »⁶⁹, l'opéra choisi pour la réouverture. Une débutante, Virginia Blasis, incarne Elena aux côtés d'Adele Cesari. Mais passée la première, le théâtre se vide et les recettes chutent. Les actrices sont pourtant, au dire des journalistes, jolies et bonnes chanteuses ; elles seraient même, c'est assez rare pour être souligné, trop actrices. Ainsi, la *Gazette de France* dit d'Adele Cesari qu'elle est « toute entière à l'action scénique, [et] néglige un peu trop les précautions relatives à l'exécution musicale »⁷⁰ ; *L'Aristarque français* dit de la Blasis qu'« elle est bien en scène », mais s'occupe « un peu trop de ses gestes et de sa pantomime »⁷¹. Bien que l'opéra ait lancé la mode des manteaux écossais, comme le remarque une revue⁷², le public semble s'être lassé de *La donna del lago*.

Une nouvelle *prima donna* remplace bientôt la Blasis, Santina Ferlotti. Elle a déjà débuté dans *La pastorella feudataria* sans grand succès, et *La donna* n'est pas non plus pour elle une réussite, pour des raisons d'ordre musical – on lui reproche sa voix légère voire grêle, plus adaptée à l'*opera buffa*⁷³, et le *Journal des théâtres* se plaint même que « pour ménager l'inexpérience des actrices, on a été obligé de ralentir le mouvement de presque tous les morceaux »⁷⁴. La prestation scénique explique aussi l'échec de la Ferlotti, comme le souligne ce compte-rendu consacré à *La donna del lago*.

Peut-être [Mlle Ferlotti] se défie-t-elle trop d'elle-même ou du public. Dans l'un et l'autre cas, elle a tort. Ce que les hommes rassemblés demandent avant tout, c'est d'être émus, d'être ébranlés ; c'est, en un mot, d'oublier de temps en temps qu'ils ont devant les yeux, non pas tel personnage, mais M. ou Mlle tel ou telle, engagés au théâtre Favart pour l'an de grâce 1827 ; mais, pour cela, il faut que l'acteur oublie de son côté qu'il est devant ses juges, et pour gagner son argent. Croyez en vous, Mlle Ferlotti, et le public suivra votre

⁶⁴ *Le Mentor dramatique*, 24 juin 1826.

⁶⁵ *Le Pilote*, 25 juin 1826.

⁶⁶ Elle en touche à elle seule, après déductions et retenues, 4 251 francs.

⁶⁷ AN AJ 13-130, lettre de M. Texier à M. Duplantys, Vicence, 28 août 1826.

⁶⁸ Les journaux annoncent la Cinti dans le rôle d'Elena, que la Blasis chantera finalement.

⁶⁹ *La Pandore*, 20 décembre 1826.

⁷⁰ *La Gazette de France*, 21 décembre 1826.

⁷¹ *L'Aristarque français*, 21 décembre 1826.

⁷² *La Nouveauté*, 5 janvier 1827.

⁷³ *La Réunion de l'opinion*, 30 avril 1827.

⁷⁴ *Journal des théâtres*, 29 avril 1827.

exemple. On ne peut, en vérité, reprocher à cette cantatrice le défaut d'aucune des parties de son art. Sa voix a de l'accent, du timbre, de l'étendue, de la flexibilité : il ne lui manque en effet qu'une chose. C'est le feu qui devrait animer tout cela⁷⁵.

Les recettes baissent toujours, « la nouvelle Elena *della Donna del Lago* a fait regretter toutes celles qui l'avaient précédée », concluent les *Annales de la littérature et des arts*⁷⁶, et l'arrivée de Levasseur le 12 mai, qui remplace Zuchelli dans le rôle de Douglas, ne sauve guère la production.

C'est la mi-mai, la Cesari est à peine partie que déjà l'on annonce une nouvelle Malcolm. Il s'agit de Rosmunda Pisaroni. Pellot écrit à Giuditta Pasta en mai 1827 : « si l'on y va de ce train, il me paraît impossible que le théâtre italien puisse se soutenir trois mois : nous verrons samedi l'effet que produira Mlle Pisaroni. Je vous avoue franchement que je n'en ai pas une très haute idée »⁷⁷. Pellot, pour plaire à la Pasta, ne veut guère montrer d'enthousiasme vis-à-vis de la Pisaroni, créatrice du rôle de Malcolm. Plus précisément, sa réticence cache une nette prise de position pour Giuditta Pasta, qui intercalait dans *Otello* la cavatine *O quante lagrime*, originellement écrite pour *La donna del lago* et que la Pisaroni voudra sans doute récupérer. Il n'est pas le seul à évoquer, de façon implicite ou explicite, la comparaison. Celle-ci n'amointrit guère le plaisir des spectateurs, il l'attise au contraire, « augmenté par celui de comparer cette grande cantatrice avec Mme Pasta dans l'air *O quante lagrime* [...] ; je ne sais même si ce dernier motif n'était pas le plus puissant pour attirer la foule ; car, parmi nous, la manie de juger est encore plus forte que le besoin de jouir »⁷⁸. Le public des Italiens est un public de connaisseurs, extrêmement attentifs aux différences d'interprétation. Et le souvenir de la Pasta, qui coûte si cher à celles qui lui succèdent, n'est cette fois pas fatal à la Pisaroni qui sait se faire apprécier.

Le problème de l'hétérogénéité de la distribution demeure, et se pose encore pendant deux ans et demi où *La donna del lago* n'est pas représentée régulièrement, mais au gré de la présence ou de l'absence d'un soprano et d'un ténor capables de s'y produire. Le *Journal des théâtres* ne se prive pas de protester : « maintenant que l'on a le contralto, on regardera probablement comme superflu d'avoir un soprano même suffisant »⁷⁹. Et en effet, Ferlotti et Blasis se succèdent jusqu'au retour de la Sontag en 1828, tandis que l'on doit faire face à la pénurie de ténors. La direction tente de remplacer Donzelli par des étoiles filantes, les débutants Poggi le 11 août 1827, Genero le 1^{er} janvier 1829, critiqués pour manquer totalement de connaissance de la scène, de voix, de méthode. *Le Courrier français* se moque de Poggi avec « son geste unique, qui consistait dans le balancement horizontal et périodique du bras droit »⁸⁰. La pénurie est telle que Zuchelli, qui ne chante plus comme ténor depuis longtemps, abandonne le rôle de Douglas les 10 et 12 février 1829 pour reprendre celui de Rodrigo. Déjà, en 1825, Rossini avait adapté la voix grave de Zuchelli pour qu'il remplace Mari, mais si l'on en croit le *Journal des théâtres*, la musique avait alors

⁷⁵ *Courrier des théâtres*, 30 avril 1827.

⁷⁶ *Annales de la littérature et des arts*, 18 mai 1826.

⁷⁷ Collection particulière Giorgio Appolonia, lettre de M. Pellot à Giuditta Pasta, Paris, 23 mai 1827.

⁷⁸ *Revue musicale*, juin 1827, n°18, p. 455.

⁷⁹ *Journal des théâtres*, 18 juin 1827.

⁸⁰ *Le Courrier français*, 13 août 1827. Castil-Blaze explique ce qu'il s'est passé. Poggi a été engagé en 1826 sur des rapports favorables qu'un agent théâtral avait faits sur son compte. La direction du Théâtre-Italien lui a demandé de débiter par *Ciro in Babilonia*, mais entretemps, l'Opéra a programmé *Moïse et Pharaon*, en le renforçant de fragments de *Ciro*. Poggi s'est donc vu imposé *La donna del lago* (*Journal des débats*, 13 août 1827).

« pris une teinte sombre et uniforme et, dans la plupart des morceaux d'ensemble, on [sentait] que le ténor manquait »⁸¹.

L'événement tant attendu arrive le 10 janvier 1828 lorsque la Pisaroni et la Sontag chantent ensemble dans *La donna del lago*. C'est l'occasion pour la jeune soprano de prendre sa revanche : si la comparaison avec la Pasta lui est défavorable dans *Otello*, la Sontag ne semble pas avoir de rivale dans un rôle que Giuditta Pasta n'a pas chanté, celui d'Elena. Castil-Blaze peut alors annoncer que « la vogue de *La donna del lago* est assurée pour un bon nombre de représentations »⁸². Le 4 février, Pellot avertit la Pasta comme à regret que le « rossignol allemand [...] continue à faire furore, surtout dans le *Barbier*, la *Cenerentola* et la *Donna del lago* »⁸³ – et ce jusqu'à son départ, au moment précis où arrive la Malibran. Lorsque la Sontag reviendra fin août, on la trouvera fatiguée, et après les représentations de la Malibran, son jeu ne sera plus autant apprécié. Le bilan des recettes reste néanmoins très bon, avec une moyenne de 2 010 francs par soir, la soirée la plus lucrative étant celle du retour de la Sontag le 21 août 1828.

La donna del lago sombre ensuite dans l'oubli pendant de nombreuses années, faute de chanteurs pour l'interpréter. Une seule reprise a lieu le 10 février 1829, pour les débuts d'une certaine Mlle Dotti, aux côtés de Bordogni et de Zuchelli (la Pisaroni et Donzelli sont à Londres). Le naufrage complet est attribué à l'administration, accusée de faire débiter des chanteurs sans expérience. En effet, la maison est un théâtre de *dive* et *divi* consacrés, le public est connaisseur et ne souffre pas d'y voir paraître des inconnus.

Pourquoi l'opéra revient-il donc à l'affiche en 1833 ? Là encore, le motif n'en est pas un regain d'intérêt pour la musique de *La donna*, mais la présence d'une chanteuse. S'agit-il de Giulia Grisi, qui triomphe alors au Théâtre-Italien depuis le 13 octobre 1832 ? Bien qu'elle ait débuté dans *Semiramide*, elle s'affirme surtout comme une *prima donna* bellinienne, puis donizettienne. En fait, si la première reprise de *La donna del lago* a lieu le 14 mars 1833, c'est que la direction veut profiter de la présence simultanée de Giulia et de sa sœur Giuditta, contralto engagée pour cette même saison. Le succès est tel que Giuditta ancre cette fois-ci l'opéra dans le répertoire des Italiens. Après son passage, les représentations se succèdent, et l'œuvre entre si bien dans le quotidien de l'institution qu'elle connaît le sort de tous les opéras de la même espèce : les journalistes et les spectateurs n'en parlent guère plus, ne prennent plus la peine de commenter une musique qu'ils connaissent par cœur, préfèrent parler des opéras nouveaux de Bellini ou de Donizetti. Seuls de nouveaux interprètes peuvent relancer la curiosité, tant bien que mal. Après Giuditta Grisi, viennent les *prime donne* Carolina Ungher et Emma Albertazzi. Mirate reprend le rôle de Rodrigo, et Tamburini, Santini, Morelli celui de Douglas. Seules de fugaces appréciations paraissent dans la presse pour commenter ces productions⁸⁴. Après une dernière représentation en 1841, l'opéra tombe encore dans l'oubli.

Il n'en sort qu'en 1848 à l'initiative de Marietta Alboni qui en propose quatre reprises en janvier. Sans doute l'idée lui est-elle venue aussi du pastiche en français qu'en a réalisé Niedermeyer l'année précédente à l'Opéra, sous le titre de *Robert Bruce*. L'Alboni est bien

⁸¹ *Journal des théâtres*, 17 mars 1825.

⁸² *Journal des débats*, 12 janvier 1828.

⁸³ Collection particulière Giorgio Appolonia, lettre de M. Pellot à Giuditta Pasta, Paris, 4 février 1828.

⁸⁴ Gautier, par exemple, n'en parle jamais, et l'on ne peut relever que des comptes rendus aussi vagues que celui-ci, paru dans *L'Artiste* en 1833 : « Nos chanteurs italiens se retrouvent si à l'aise dans cette musique [...] que, depuis longtemps, ils n'avaient chanté aussi bien » Mlle Grisi avait « une chaleur, un *brio* et une alacrité qu'on ne lui connaissait plus depuis longtemps. Rubini est toujours Rubini, c'est tout dire. Mlle Albertazzi a été heureusement entraînée par l'exemple ».

entourée, et c'est un grand succès : « L'exécution de la *Donna del Lago*, confiée à Mario, Coletti, Gardoni, Mmes Grisi et Alboni, laisse peu de chose à désirer », commente *L'Indépendant*⁸⁵. Mario y fait retentir pour la première fois sa « voix pure, sympathique, facile »⁸⁶. Gardoni « a bonne tournure sous le plaid [de Rodrigue] et la claymore à la main »⁸⁷.

« Coletti chante fort bien le rôle ingrat de Douglas »⁸⁸, et « Mlle Grisi chante Hélène avec la même perfection qu'autrefois »⁸⁹. Enfin, Marietta Alboni, « à qui le plaid écossais sied parfaitement, fait admirablement ressortir toutes les beautés de la partie de Malcolm »⁹⁰. Ces observations aussi laudatives que vagues montrent bien que tout l'intérêt de la reprise, pour les spectateurs, ne tient pas à la musique de Rossini ni même à l'interprétation des acteurs, mais à la célébration de Marietta Alboni ici proclamée « reine de la fête »⁹¹.

L'étude de la réception de *La donna del lago*, année après année, prouve toute l'attention que porte le public des Italiens à l'interprétation et à la mise à la scène de l'ouvrage. Sans doute ce public n'est-il pas toujours satisfait. Mais l'histoire de *La donna* à ce théâtre n'en reste pas moins marquée par les interprétations, surtout, de la Sontag dans le rôle d'Elena, et des contraltos Schiasetti, Pisaroni et Alboni dans le rôle de Malcolm. Cette histoire montre très clairement que ce qui fait alors l'unité d'une production, ce n'est pas un compositeur, encore moins un scénographe, mais une distribution, et plus exactement, tel ou tel premier chanteur – car il est difficile d'obtenir côte à côte plusieurs grands chanteurs dans les rôles principaux. L'histoire de *La donna del lago* au Théâtre-Italien, « fête pour le public des Italiens »⁹² ou « fatale expérience »⁹³, c'est en somme l'histoire d'une impossibilité, celle de réunir simultanément sur scène un soprano, un ténor et un contralto tous aussi excellents les uns que les autres.

Céline FRIGAU
Université d'Evry-Val-d'Essonne

Annexes :

1. Chronologie synthétique des représentations de *La donna del lago* au Théâtre royal Italien
2. Répertoire des interprètes de *La donna del lago* au Théâtre royal Italien (1824-1848)

⁸⁵ *L'Indépendant*, 13 janvier 1848.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *La France littéraire*, t. 37, Paris, Charles Malo, 1840, p. 92.

⁹³ « La fatale expérience de *La donna del lago* vient de prouver qu'avec des ténors tels que MM. Bordogni et Mari, l'on ne peut donner aucun des opéras que Rossini a écrits à Naples pour Davide et Nozzari. », Stendhal, *Notes d'un Dilettante* [articles parus dans *Le Journal de Paris* entre le 9 septembre 1824 et le 8 juin 1827], Paris, Le Divan, 1932. Édition moderne : in *L'âme et la musique*, Suzel Esquier (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 778.

Annexe 1 : Chronologie synthétique des représentations de *La donna del lago* au Théâtre royal Italien

Première : le 7 septembre 1824.

Total de 113 représentations du 7 septembre 1824 au 30 janvier 1848⁹⁴.

1824 (10) : 7 septembre⁹⁵, 9 septembre, 11 septembre, 2 octobre, 12 octobre⁹⁶, 19 octobre⁹⁷, 30 octobre, 25 novembre, 7 décembre, 18 décembre ;

1825 (12) : 15 mars, 17 mars, 7 mai, 9 mai, 4 juin, 2 juillet, 12 juillet, 19 juillet⁹⁸, 6 août, 1^{er} septembre, 14 novembre⁹⁹, 15 novembre ;

1826 (6) : 20 juin¹⁰⁰, 22 juin, 6 juillet, 7 août, 19 décembre¹⁰¹, 21 décembre ;

1827 (21) : 4 janvier, 1^{er} février, 15 février, 15 mars, 28 avril, 1^{er} mai, 3 mai, 12 mai, 9 juin¹⁰², 12 juin, 16 juin, 21 juin, 30 juin¹⁰³, 11 août¹⁰⁴, 16 août, 25 août, 30 août, 15 septembre, 25 octobre, 10 novembre, 24 novembre ;

1828 (20) : 10 janvier, 12 janvier, 19 janvier, 5 février, 12 février, 1^{er} mars, 18 mars, 29 mars, 7 juin, 26 juin, 28 juin (acte II), 3 juillet (acte II), 10 juillet, 15 juillet, 29 juillet, 9 août, 16 août, 21 août¹⁰⁵, 23 août, 27 septembre, 18 octobre, 18 décembre ;

1829 (6) : 1^{er} janvier, 10 février¹⁰⁶, 12 février, 6 octobre, 24 octobre, 22 décembre ;

1833 (5) : 14 mars, 16 mars, 19 mars, 21 mars, 26 mars, 27 mars (acte II)¹⁰⁷, 29 mars (acte II)¹⁰⁸, 30 mars (acte II), 31 mars (acte II), 1^{er} avril (acte II)¹⁰⁹ ;

1834 (5) : 3 mars¹¹⁰, 4 mars, 6 mars, 15 mars¹¹¹, 22 mars, 24 mars (acte II)¹¹², 31 mars (acte II) ;

⁹⁴ Les représentations d'actes séparés n'ont pas été prises en compte dans le nombre total de représentations.

⁹⁵ Affiche du 4 septembre 1824 (BnF, BmO, AFF. TYPO. TH. IT. 1824) : « Mrs les locataires de Loges du Théâtre Royal Italien, sont priés de vouloir bien faire retirer, avant le Dimanche 5 Septembre, à midi, les coupons des Loges qui leur seront données en échange pour la représentation du 7, à l'Académie Royale de Musique. »

⁹⁶ L'affiche du 9 octobre 1824 (BnF, BmO, AFF. TYPO. TH. IT. 1824) annonce pour le 12 *La donna del lago* en précisant que l'œuvre a été « retardée par indisposition de Mme Schiassetti ».

⁹⁷ Affiche du 19 octobre 1824 (BnF, BmO, AFF. TYPO. TH. IT. 1824) : un bandeau blanc avec indication typographique (« Par indisposition de Mr CURIONI, LA DONNA DEL LAGO ») couvre le titre : *Otello*, également annoncé sur l'affiche du 16 octobre..

⁹⁸ Affiche du 19 juillet 1825 (BnF, BmO, AFF. TYPO. TH. IT. 1825) : un bandeau blanc avec indication manuscrite (« Par indisposition de Mme Pasta »), suivie d'une indication typographique (« *La donna del lago* (*La Dame du lac*) (...) ») couvre le titre annoncé : *Otello*.

⁹⁹ Affiche du 14 novembre 1825 (BnF, BmO, AFF. TYPO. TH. IT. 1825) : « Pour le début de Mme Schütz, par le rôle de Malcolm. M. RUBINI remplira le rôle d'*Uberto* et M. ZUCHELLI celui de Rodrigo. »

¹⁰⁰ *Courrier des théâtres*, 20 juin 1826 : « Troisième début de Mlle Sontag ».

¹⁰¹ *Courrier des théâtres*, 19 décembre 1826 : « Pour les débuts de Mlle Blasis ».

¹⁰² *Courrier des théâtres*, 9 juin 1827 : « Pour les débuts de Mlle Pisaroni ».

¹⁰³ *La donna del lago* remplace *Semiramide*, annulée par indisposition de la Blasis, et n'est pas jouée dans son intégralité (*Le Courrier des théâtres*, 1^{er} juillet 1827, N°3136).

¹⁰⁴ *Courrier des théâtres*, 11 août 1827 : « Débuts de M. Poggi ».

¹⁰⁵ *Courrier des théâtres*, 21 août 1828 : « Rentrée de Mlle Sontag ».

¹⁰⁶ *Courrier des théâtres*, 10 février 1829 : « Pour les débuts de Mlle Dotti ».

¹⁰⁷ *Courrier des théâtres*, 27 mars 1833 : « Au bénéfice de Mlle Giuditta Grisi ». Représentation non comptabilisée par le « Nombre des Représentations... », AJ 13-115.

¹⁰⁸ Représentation non comptabilisée par le « Nombre des Représentations... », AJ 13-115, annoncée par le *Courrier des théâtres*, 29 mars 1833.

¹⁰⁹ *Courrier des théâtres*, 1^{er} avril 1833 : « Au bénéfice de M. Graziani ». Représentation non comptabilisée par le « Nombre des Représentations... », AJ 13-115.

¹¹⁰ *Courrier des théâtres*, 3 mars 1834 : « Au bénéfice de Mlle Ungher ».

¹¹¹ Représentation non comptabilisée par le « Nombre des Représentations... », AJ 13-115, annoncée par le *Courrier des théâtres*, 15 mars 1834.

1838 (8) : 27 novembre¹¹³, 1^{er} décembre, 4 décembre, 6 décembre, 9 décembre, 18 décembre¹¹⁴, 20 décembre, 22 décembre ;
1839 (4) : 31 janvier, 2 février, 5 février, 18 février (acte II)¹¹⁵, 18 mars (acte II)¹¹⁶, 30 mars ;
1840 (11) : 28 janvier, 30 janvier, 1^{er} février, 4 février, 13 février¹¹⁷, 27 février¹¹⁸, 14 mars, 10 décembre, 17 décembre, 24 décembre, 26 décembre ;
1841 (1) : 6 février ;
1848 (4) : 13 janvier, 18 janvier, 25 janvier, 30 janvier.

Annexe 2 : Répertoire des interprètes de *La donna del lago* au Théâtre royal Italien (1824-1848)

ALBERTAZZI HOWSON, Emma (Londres, 1814 - Londres, 1847).

Contralto anglais¹¹⁹, Emma Albertazzi se forme auprès d'Howson et de Costa et débute à Londres en 1829 dans un concert donné aux Argyll Rooms. Elle chante aux Italiens de 1833 au début des années 1840, notamment dans les rôles-titres d'*Anna Bolena*, de *La Cenerentola*, dans *Mosè in Egitto* (Elcia) ou *Il Barbiere di Siviglia* (Rosina)¹²⁰. Elle participe à deux créations au Théâtre-Italien, celle d'*Ines de Castro* de Persiani en 1839 (Bianca)¹²¹, et celle de *Saffo* de Pacini en 1842¹²², ainsi qu'à la première absolue du *Falstaff* de Michael Balfe au Her Majesty's Theatre le 19 juillet 1838, dans lequel elle crée le rôle d'Annette Page.

ALBONI, Marietta (née Maria Anna Marzia) (Città di Castello, 1826 - Paris, 1894)

Contralto italien, Marietta Alboni se forme à Bologne, au *Liceo musicale* dirigé par Rossini, qui la suit tout au long de sa carrière. Après ses débuts bolonais en 1842, elle chante à Milan, Vienne, Saint-Petersbourg, Prague, Rome, Venise, Londres, Paris, Budapest, ou encore Bruxelles, pour des opéras ou des concerts. Après avoir décliné l'offre de chanter le *Barbier* en français à l'Opéra, elle débute au Théâtre-Italien en 1847 dans le rôle d'Arsace aux côtés de la Grisi et de Coletti¹²³. Au cours de la même saison, qui se clôt le 31 mars 1848, elle interprète aussi le rôle d'Angiolina dans *La Cenerentola*, celui de Malcolm dans *La donna del lago* et celui de Pippo dans *La Gazzza ladra*. Chantant l'été à

¹¹² *Courrier des théâtres*, 24 mars 1834 : « Au bénéfice de M. Rubini » (le numéro du 17 mars annonçait la même soirée de bénéfice, qui a donc été probablement annulée). Représentation non comptabilisée par le « Nombre des Représentations... », AJ 13-115.

¹¹³ Représentation non comptabilisée par le « Nombre des Représentations... », AJ 13-115, annoncée par le *Courrier des théâtres*, 27 novembre 1838.

¹¹⁴ Représentation non comptabilisée par le « Nombre des Représentations... », AJ 13-115, annoncée par le *Courrier des théâtres*, 18 décembre 1838.

¹¹⁵ *Courrier des théâtres*, 18 février 1839 : « Au bénéfice de Mlle Grisi ».

¹¹⁶ *Courrier des théâtres*, 18 mars 1839 : « Au bénéfice de M. Ivanoff ».

¹¹⁷ Représentation non comptabilisée par le « Nombre des Représentations... », AJ 13-115, annoncée par le *Courrier des théâtres*, 13 février 1840.

¹¹⁸ Représentation non comptabilisée par le « Nombre des Représentations... », AJ 13-115, annoncée par le *Courrier des théâtres*, 27 février 1840.

¹¹⁹ Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, 7 vol., Munich-Bern, K.G. Saur, 2003, vol. I, p. 42-43.

¹²⁰ *Courrier des théâtres*, 15 octobre 1833, 15 octobre 1836, 13 mars 1837, 8 décembre 1840.

¹²¹ *Le Corsaire*, 24 décembre 1839.

¹²² *Courrier des théâtres*, 15 mars 1842.

¹²³ *Coureur des spectacles*, 2 décembre 1847.

Londres, l'hiver à Paris, Marietta Alboni se produit aux Italiens en 1849 dans *La Cenerentola*, *L'Italiana in Algeri* et *La Gazzza ladra*, cette fois dans le rôle de Ninetta. En 1850, elle revient à Paris, mais sur les scènes de l'Opéra, pour *Le Prophète* de Meyerbeer et *La Favorite* de Donizetti. Ses engagements l'emmènent ensuite de Madrid à Paris, de Londres à Bruxelles en passant par Lyon et Turin, avant qu'elle n'embarque pour une tournée au Nord des États-Unis. À son retour en 1853, on l'entend de nouveau au Théâtre-Italien dans *La Cenerentola*, *La donna del lago*, dans le rôle d'Elena cette fois-ci, puis en 1856 dans le rôle d'Azucena d'*Il Trovatore*, dans *La Zingara* de Balfe, et en 1861, dans le rôle d'Ulrica d'*Un Ballo in maschera*¹²⁴.

AMIGO, Maria-Rosaria (Marie-Rosalie) (? - ?)

Soprano espagnole¹²⁵, sœur de Josefa Amigo, Maria-Rosaria Amigo est engagée au Théâtre-Italien en même temps qu'elle le 27 septembre 1823, en qualité de « seconda, e terza donna o corifea »¹²⁶. Elle épouse le chanteur Giovanola, actif aux Italiens entre 1823 et 1830, et reste aux Italiens jusqu'en 1850 environ. Elle participe ainsi aux représentations de la majeure partie du répertoire.

BLASIS, Virginia (Marseille, 1804 - Florence, 1838)

Fille du compositeur et organiste Francesco Antonio Blasis, sœur de Teresa, pianiste et compositrice, et de Carlo, danseur, chorégraphe, maître de ballet et théoricien, Virginia Blasis est d'abord danseuse avant de se former en chant auprès de son père. Elle chante en Italie puis au Théâtre-Italien, où elle paraît, entre le 19 décembre 1826 et le 6 janvier 1829, dans *La donna del lago*, *Il Turco in Italia*, *Adelina*, *Ricciardo e Zoraide*, *Semiramide*, *Giulietta e Romeo*, *Don Giovanni*, *La casa nel bosco*, *Il Crociato in Egitto*, *Tebaldo e Isolina*, *Elisa e Claudio*¹²⁷. Elle poursuit sa carrière à Londres et Lisbonne¹²⁸.

BORDOGNI Giulio Marco (Gazzaniga, 1789 - Paris, 1856)

Ténor et professeur renommé, Giulio Marco Bordogni se forme auprès de Mayr et se produit en Italie et à Barcelone avant de débiter au Théâtre-Italien en 1819 où il occupe pendant quatorze ans le poste de premier ténor. Si l'on excepte son engagement d'un an à Madrid en 1825, il reste aux Italiens sans interruption, et chante la plupart des rôles du répertoire, tragiques (*Medea in Corinto*, *Tancredi*, *Semiramide*, *Otello*, *Chiara di Rosemberg*, *Fausto*,...) ou comiques (*La Pastorella nobile*, *La donna di genio volubile*, *Il matrimonio segreto*, *Agnese*, *Le Cantatrici villane*, *La gazzza ladra*, *L'Italiana in Algeri*, *Il Barbiere di Siviglia*,...),

¹²⁴ Arthur Pougin, *Marietta Alboni, avec quatre gravures et un fac-similé*, Paris, Librairie Plon, 1912 ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. I, p. 45-46.

¹²⁵ Sources consultées en vain : Grove music online, <consulté le 8 août 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit.

¹²⁶ AN AJ 13-131, contrat du 27 septembre 1823.

¹²⁷ *Courrier des théâtres*, du 19 décembre 1826 au 30 juin 1827, *La Pandore*, du 1^{er} juillet 1827 au 30 juin 1828, *Courrier des théâtres*, du 1^{er} juillet 1828 au 6 janvier 1829.

¹²⁸ Carlo Blasis, *Virginia Blasis*, Milano, [s.n.], 1838 ; *Biografia di Virginia Blasis tratta dal « Figaro » di Milano e ristampata con correzioni e aggiunte*, Firenze, Nella stamperia Formigli, 1838 ; Francesco Regli, *Biografia di Virginia Blasis e onori poetici*, Milano, Tip. Fratelli Centenari e comp., 1853 ; Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, coi tipi di E. Dalmazzo, 1860, p. 74-76 ; Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Sonzogno, 1926, p. 194.

jusqu'à son retrait définitif en 1833¹²⁹. En 1820, Cherubini lui a confié une classe au conservatoire de Paris. Bordogni, qui dispense également des leçons particulières, voit bon nombre de ses élèves faire carrière : la Falcon, Mario, la Sontag, la Cinti-Damoreau ou sa propre fille, la soprano Louise Bordogni-Willent (Paris, 1816 ? - [Italie], 1855 ?)¹³⁰. Il est l'auteur d'ouvrages didactiques : exercices, vocalises, et un *Metodo di canto* publié à Paris¹³¹.

CESARI, Adelina (? - ?)

Adelina Cesari¹³² fait ses débuts au Théâtre-Italien le 10 octobre 1826 dans *Semiramide*. On la dit alors contralto et âgée de dix-neuf ans¹³³. Elle reste aux Italiens jusqu'en 1827, se produisant dans *La donna del lago*, *Tancredi*, *Ricciardo e Zoraide*, *La gazza ladra*, *Giulietta e Romeo* ; après quoi elle s'en va chanter à Madrid¹³⁴.

COLETTI, Filippo (Anagni, 1811 - Anagni, 1894)

Le baryton Filippo Coletti se forme et débute à Naples. Il se produit ensuite à Lisbonne, à Londres, en Italie. Premier interprète de Lusignano dans *Caterina Cornaro* de Donizetti (1844), de Carlo dans *Ernani* (1844) et de Gusmano dans *Alzira* de Verdi (1845)¹³⁵, il chante aux Italiens en 1846-1847, dans *Semiramide*, *Il Pirata*, *Don Giovanni*, et participe à deux premières, *La Fidanzata corsa* de Pacini le 17 novembre 1846 et *I due Foscari* de Verdi le 17 décembre 1846¹³⁶.

DE CANDIA, Giovanni Matteo, dit MARIO (Cagliari, 1810 - Rome, 1883)

Officier issu de la noblesse sarde, Giovanni Matteo De Candia s'exile en France du fait de ses convictions mazziniennes. À Paris, il se forme auprès de Ponchard et de Bordogni. Le ténor débute à l'Opéra sous le nom de Mario dans *Robert le diable* (1838) et interprète le rôle-titre du *Comte Ory*. L'année suivante, il fait ses débuts au théâtre de Her Majesty's dans le rôle de Gennaro (*Lucrezia Borgia*), et au Théâtre-Italien, le 17 octobre 1839, dans celui de Nemorino (*L'elisir d'amore*). Cette année-là, il rencontre Giulia Grisi, qui sera la compagne de sa vie. Le couple se partage dès lors entre Londres et Paris. Mario chante dans *Le nozze di Figaro* (Almaviva), *Norma* (Pollione), *Beatrice di Tenda* (Orombello), *I Puritani* (Arturo), *Lucia di Lammermoor*, *Anna Bolena* (Percy), *Linda di Chamounix* (Carlo), *La Sonnambula* (Elvino), *La gazza ladra* (Gianetto), *L'Italiana in Algeri* (Lindoro), *La Cenerentola* (Don Ramiro), *Il Pirata* (Gualtiero), *I due Foscari* (Jacopo), mais aussi dans *La Vestale*

¹²⁹ BnF, BmO TH. 34, AFF. TYPO. TH. IT. 1820-1825 ; *Journal des débats*, du 1^{er} janvier au 31 décembre 1820, *Courrier des théâtres*, du 1^{er} janvier au 30 juin 1827, *La Pandore* du 1^{er} juillet 1827 au 30 juin 1828, *Courrier des théâtres* du 1^{er} juillet 1828 au 31 décembre 1833.

¹³⁰ Grove music online, <consulté le 14 août 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. I, p. 507 ; par Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. I, p. 123-129 ; Francesco Regli, *Dizionario biografico...*, op. cit., p. 87-88 ; Carlo Schmidl, *Dizionario universale...*, op. cit., p. 222 ; *Courrier des théâtres*, du 1^{er} janvier 1831 au 31 décembre 1833.

¹³¹ Marco Bordogni, *Méthode de chant*, Paris, [s.l.], 1840.

¹³² Sources consultées en vain : Grove music online, <consulté le 19 août 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit.

¹³³ Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. I, p. 127 ; vol. VI, p. 673 et 677.

¹³⁴ *Ibid*, vol. I, p. 127 ; vol. VII, p. 525.

¹³⁵ Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. II, p. 869-870 ; Grove music online <consulté le 21 août 2009>.

¹³⁶ Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., et Grove music online ne font pas état de ces représentations au Théâtre-Italien, cf. *Le Coureur des spectacles*, 3, 6, 8 octobre, 5, 15, 17 novembre, 5, 7, 17, 19, 21, 24, 26, 29 décembre 1846, 19, 24, 28 janvier, 1^{er}, 4, 7, 9, 13, 16, 17 février, 2, 27 décembre 1847.

(Licinio), *Saffo* (Alcandro) ou la première de *Don Pasquale* (Ernesto). Il se rend également à St-Pétersbourg, New York et Madrid. Il se produit à Paris jusqu'en 1864, participant à la première parisienne d'*Un ballo in maschera* (1861), et à Londres jusqu'à son retrait en 1871¹³⁷.

DONZELLI, Domenico (Bergamo, 1790 - Bologna, 1873)

Le ténor italien Domenico Donzelli se forme en Italie, où il débute en 1808 et se produit jusqu'à son engagement au Théâtre-Italien en 1825. Il fait son début le 28 avril dans le rôle-titre d'*Otello*, et y reste six saisons. Là, on l'entend dans *La donna del lago*, *Mosè in Egitto*, *La Cenerentola*, *Zelmira*, *Ricciardo e Zoraide*, *La Pastorella feudataria*, *Torvaldo e Dorliska*, *Tebaldo e Isolina*, *Tancredi*, *La casa nel bosco*, *Elisa e Claudio*, *Matilde di Shabran*, *Le nozze di Lammermoor*, *L'ultimo giorno di Pompei*, *Il Barbiere di Siviglia*, *La prova d'un'opera seria*. Il participe également aux premières du *Viaggio a Reims* (1825), de *Clari* (1829) et de *Fausto* (1831)¹³⁸. Il chante aussi à Londres à partir de 1829, et en Italie lors de tournées, jusqu'à son retrait définitif en 1844¹³⁹.

DOTTI (DOTTY, DOLTY), Nina (? - ?)

Nina Dotti¹⁴⁰, élève de Choron, chante au Théâtre-Italien en 1825 dans de petits rôles ; elle signe un contrat de deux ans pour 1827-1829, obtient un congé de 1825 à 1827, se produit à Vienne et en Italie¹⁴¹. De retour aux Italiens en 1829, le contralto fait ses débuts le 10 février dans le rôle de Malcom de *La donna del lago* mais sans succès. Son contrat est résilié en mars.

FERLOTTI (SANGIORGI), Santina (Cesena, 1805 - Bologne, 1853)

Née d'un père chorégraphe et d'une mère danseuse, sœur de Raffaella Ferlotti, basse, la soprano Santina Ferlotti se produit essentiellement en Italie de 1820 à 1834. Elle débute le 21 avril 1827 dans *La Pastorella feudataria* de Vaccai¹⁴² au Théâtre-Italien, et ne reparait plus que dans cet opéra le 26 avril et le 5 mai de la même année¹⁴³. Après ses adieux au public, elle enseigne à l'*Accademia filarmonica* de Turin puis à l'école de chant de son frère à Bologne, où elle meurt en 1853¹⁴⁴.

¹³⁷ Grove music online, <consulté le 4 septembre 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. IV, p. 2930-2931 ; *Courrier des théâtres*, du 17 octobre 1839 au 14 mai 1842, *Coureur des spectacles*, du 21 septembre 1842 au 23 décembre 1849 ; Elizabeth Forbes, *Mario and Grisi. A Biography*, London, Victor Gollancz LTD, 1985.

¹³⁸ BnF, BmO, TH. 34, AFF. TYPO. TH. IT. 1825, *Courrier des théâtres*, du 1^{er} janvier 1826 au 31 décembre 1831.

¹³⁹ Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. II, p. 1209 ; Grove music online, <consulté le 30 août 2009> ; Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. I, p. 126-129.

¹⁴⁰ Sources consultées en vain : Grove music online, <consulté le 29 août 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit.

¹⁴¹ Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. I, p. 126, p. 128 ; vol. VI, p. 92, p. 125, p. 206 ; vol. VIII, p. 42, p. 82.

¹⁴² Cf. Lettre de Paër à Benelli, Paris, 4 septembre 1826, Paris, in Bruno Cagli, « Rossini a Londra e al Théâtre Italien di Parigi, con documenti inediti dell'impresario G. B. Benelli », in *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*, anno 1981, n° 1-3, Urbino, Arti Grafiche Editoriali, 1983, p. 36.

¹⁴³ *Courrier des théâtres*, 21, 26 avril, 5 mai 1827.

¹⁴⁴ Fernando Battaglia, *L'arte del canto in Romagna. I cantanti lirici romagnoli dell'Ottocento e del Novecento*, Bologna, Bongiovanni editore, 1979, p. 214-215 ; Francesco Regli, *Dizionario biografico...*, op. cit., p. 193-194.

GARDONI, Italo (Parme, 1821 - Paris, 1882)

Après ses débuts en 1840, le ténor italien Italo Gardoni chante en Italie, à Berlin, à Paris, à l'Opéra puis au Théâtre-Italien, où il participe en décembre 1846 à quatre représentations de *L'elisir d'amore*¹⁴⁵. En 1847, il débute au Her Majesty's Theatre, et à Covent Garden en 1855. Sa carrière se poursuit en parallèle dans les deux capitales, française et anglaise, jusqu'en 1874¹⁴⁶.

GENERO, Giambattista (? - ?)

Le ténor Giambattista Genero fait ses débuts aux Italiens le 1^{er} janvier 1829 dans le rôle de Rodrigo de *La donna del lago*, mais son engagement de trois mois expire sans qu'il ait reparu dans d'autres rôles¹⁴⁷.

GIOVANOLA, Luigi (? - ?)

Luigi Giovanola, basse, ignoré des ouvrages de référence¹⁴⁸, est actif à Munich autour de 1820, puis chante au Théâtre-Italien de 1823 à 1826, dans *Otello*, *La gazza ladra*, *Elisa e Claudio*, *Agnese*, *L'inganno felice*, *Tancredi*, *Le nozze di Figaro*, *Ricciardo e Zoraide*, *La donna del lago*, auxquels s'ajoutent, de 1829 à 1830, *L'Italiana in Algeri*, *Semiramide*, *Zelmira*, *Matilde di Shabran*, *Elisabetta regina d'Inghilterra*, *La Cenerentola*, *Le nozze di Lammermoor*¹⁴⁹.

GRISI, Giuditta (Milan, 1805 - Robecco d'Oglio, 1840)

La mezzo-soprano italienne Giuditta Grisi se forme auprès de sa tante Giuseppina Grassini et au conservatoire de Milan avant de débiter à Vienne et de se produire en Italie, à Madrid, à Londres et à Paris. En 1832, elle est engagée au Théâtre-Italien en même temps que sa sœur Giulia. Elle y chante une saison en 1832-1833 : elle débute le 6 novembre dans *La Straniera*, crée le rôle de Romeo lors de la première parisienne des *Capuleti* le 10 janvier 1833 aux côtés de sa sœur Giulia, crée le rôle-titre de *Chiara di Rosemberg* de Ricci le 17 février, chante encore dans *La donna del lago* puis donne une soirée de bénéfice le 27 mars¹⁵⁰. En 1838, elle se retire de la scène¹⁵¹.

GRISI, Giulia (Milano, 1811 - Berlin, 1869)

La soprano italienne Giulia Grisi se forme à Milan et à Bologne, où elle débute en 1828. Elle se produit en Italie, crée les rôles d'Aldagisa dans la *Norma* de Bellini (1831) et d'Adelia dans *Ugo conte di Parigi* de Donizetti (1832). Elle rompt son contrat avec la Scala pour débiter au Théâtre-Italien dans *Semiramide* le 13 octobre 1832. Elle participe à la création des *Capuleti* aux côtés de sa sœur le 10 janvier 1833, à celle du premier opéra de Marliani, *Il Bravo*, en 1834, et débute la même année à Londres. De 1835 à 1847, elle

¹⁴⁵ *Le Coureur des spectacles*, 10, 12, 15 et 27 décembre 1846.

¹⁴⁶ Grove music online <consulté le 2 septembre 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. III, p. 1643-1644.

¹⁴⁷ *Courrier des théâtres*, 1^{er} janvier 1829 ; Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. I, p. 128 ; vol. VII, p. 659 ; vol. VIII, p. 21, 24-25, 29, 47, 51-52.

¹⁴⁸ Sources consultées en vain : Grove music online <consulté le 19 février 2008> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit.

¹⁴⁹ BnF, BmO TH. 34, AFF. TYPO. TH. IT. 1823-1825 ; AD 34, p. 187 ; *Courrier des théâtres*, du 1^{er} janvier au 31 décembre 1826, du 1^{er} janvier 1829 au 31 décembre 1830 ; Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. I, p. 125-127.

¹⁵⁰ *Courrier des théâtres*, du 6 novembre 1832 au 27 mars 1833.

¹⁵¹ Grove music online <consulté le 8 août 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. III, p. 1841-1842.

chante parallèlement dans les deux capitales anglaise et parisienne. Elle crée les rôles féminins principaux de *I Puritani* et *Marino Faliero* en 1835, *Malek Adhel* de Costa et *Ildegonda* de Marliani en 1837, *Don Pasquale* en 1843. Elle se produit également à St-Pétersbourg en 1849, New York en 1854 et Madrid en 1859, aux côtés de son compagnon Mario, et se retire en 1861¹⁵².

LEVASSEUR, Nicolas Prosper (Bresles, 1791 - Paris, 1871)

Basse française, Nicola Prosper Levasseur se forme au conservatoire de Paris et débute à l'Opéra en 1813. Après deux saisons à l'Opéra italien de Londres et son retour à Paris, il participe à des concerts aux Italiens puis y fait ses débuts dans le rôle du comte Almaviva des *Nozze di Figaro* le 5 octobre 1819¹⁵³. Il y reste jusqu'en 1827, participant à de nombreuses premières parisiennes d'opéras de Rossini. Il crée notamment le rôle-titre de *Mosè in Egitto* (1822) qu'il reprend dans *Moïse et Pharaon* à l'Opéra (1827), dont il rejoint la troupe en 1828 pour plus de quinze ans de succès et de créations. Il se retire en 1853 mais continue d'occuper ses fonctions de professeur du conservatoire, dont il a pris la charge en 1841, jusqu'en 1869¹⁵⁴.

MARI, Luigi (1785 ? - ?)

Ténor actif à la Scala de Milan en 1823, Luigi Mari chante au Théâtre-Italien en 1824 et 1825. Il interprète les rôles d'Agorante dans *Ricciardo e Zoraide*, Bertrando dans *L'inganno felice*, Rodrigo dans *La donna del lago*¹⁵⁵.

MIRATE, Raffaele (Naples, 1815 - Sorrento, 1895)

Le ténor Raffaele Mirate chante en Italie puis au Théâtre-Italien, dans *Semiramide*, *La Cenerentola*, *Norma*, *Lucrezia Borgia*, *Le Cantatrici villane*¹⁵⁶. Il devient par la suite l'un des premiers interprètes verdiens (le duc de *Rigoletto*, Manrico du *Trovatore*), et chante jusqu'à Boston, New York et Buenos Aires¹⁵⁷.

MOMBELLI, Ester (Bologne, 1794 - après 1827)

Fille du ténor Domenico Mombelli (1751-1835), Ester Mombelli, soprano et mezzo-soprano, chante en Italie dans la troupe familiale, créant le rôle-titre de *Zoraide di Granata* (1822) et celui de Gilda dans *L'Ajo nell'imbarazzo* de Donizetti (1824). Elle est engagée au Théâtre-Italien en 1824 et 1825¹⁵⁸, et débute le 20 avril dans *La Cenerentola*. On l'entend également dans *Elisa e Claudio*, *Ricciardo e Zoraide*, *Il matrimonio segreto*, *Mosè in Egitto*, *La gazza ladra*, *La donna del lago*, *L'inganno fortunato*, *Don Giovanni*¹⁵⁹.

¹⁵² Grove music online <consulté le 8 août 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. III, p. 1842-1843.

¹⁵³ Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. IV, p. 195, 221, 295.

¹⁵⁴ Grove music online, <consulté le 4 septembre 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. III, p. 2700-2701 ; Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. I, p. 123-128 ;

¹⁵⁵ Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. IV, p. 2921-2922 ; BnF, BmO, AD 34, p. 198-199, 206 ; Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. I, p. 125-126 ; vol. V, p. 359, 565, 601, 633.

¹⁵⁶ *Coureur des spectacles*, du 13 octobre 1842 au 21 mars 1843.

¹⁵⁷ Grove music online, <consulté le 2 septembre 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. V, p. 3153.

¹⁵⁸ Grove music online, <consulté le 4 septembre 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. V, p. 3185-3186 ; Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. I, p. 126.

¹⁵⁹ BnF, BmO, AFF. TYPO TH. IT. 20 avril, 8, 25 mai, 15 juin, 15 juillet, 10 août, 7, 14, 16 décembre 1824.

MORELLI, M. (? - ?)

Le baryton Morelli¹⁶⁰ chante au Théâtre-Italien pendant dix ans au moins. De 1839 à 1849, il chante dans *Ines de Castro*, *La Vestale*, *Lucia di Lammermoor*, *La Sonnambula*, *Semiramide*, *Il Barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *Norma*, *Lucrezia Borgia*, *Don Giovanni*, *La Gazzza ladra*, *Belisario*, *Il Fantasma*, *Anna Bolena*, *L'elisir d'amore*, *Otello*, *I Puritani*, *Linda di Chamounix*, *Le Cantatrici villane*, *I due Foscari*, *Andremo a Parigi* et *L'Italiana in Algeri*¹⁶¹. Peut-être s'agit-il de Vincenzo Morelli, frère d'Antonio Morelli (1823 -1878), baryton, puis basse dans les dernières années de sa carrière, qui débute en 1844 à Barcelone et se produit essentiellement en Italie¹⁶².

PISARONI, Benedetta Rosmunda (Piacenza, 1793 - Piacenza, 1872)

Formée à Milan, Rosmunda Pisaroni débute à Bergamo en 1811 dans *La rosa bianca e la rosa rossa* de Mayr. Forte d'une extension de voix de trois octaves, elle passe au registre de contralto après avoir commencé comme soprano sa carrière, qui dure vingt-et-un ans. Elle crée trois rôles rossiniens, Zomira (*Ricciardo e Zoraide*, 1818), Andromache (*Ermione*, 1819), et Malcolm (*La donna del lago*, 1819). Aux Italiens, elle débute dans le rôle d'Arsace de *Semiramide* en 1827, puis on l'entend dans *La donna del lago*, *Tebaldo ed Isolina* (Tebaldo), *Giulietta e Romeo* (Romeo), *L'Italiana in Algeri* (Isabella), *Tancredi* (Tancredi), *Il Crociato* (Armando), *Le nozze di Lammermoor* (Lady Ashton)¹⁶³. Elle chante également à Londres en 1829, revient à la Scala en 1831 puis fait ses adieux au public¹⁶⁴.

POGGI, Antonio (Bologne, 1806 - 1875)

Le ténor Antonio Poggi fait son début et trois autres apparitions au Théâtre-Italien dans *La donna del lago* au cours de l'été 1827¹⁶⁵. Par la suite, il se produit presque exclusivement en Italie, mais aussi à Vienne. Créateur de deux rôles donizettiens (*Torquato Tasso* en 1833, *Pia de' Tolomei* en 1837) et du rôle de Charles VII dans *Giovanna d'Arco* de Verdi (1845), il épouse la chanteuse Erminia Frezzolini¹⁶⁶.

RUBINI, Giambattista (Giovanni Battista) (Romano, 1794 - Romano, 1854)

Fils d'un corniste, le ténor Giovanni Battista Rubini est d'abord actif à Bergamo comme violoniste et choriste jusqu'en 1813. Il se produit ensuite comme chanteur dans le nord de l'Italie jusqu'à ce que Barbaja l'engage. Il reste dix ans à Naples, puis s'en va à Vienne et à Paris où il débute dans le rôle de Ramiro dans *La Cenerentola* le 6 octobre 1825. Là, il chante dans *La gazza ladra* (Gianetto), *La donna del lago* (Uberto), *La rosa bianca e la rosa rossa* (Vanoldo), *Otello* (Otello), *Tancredi* (Argirio), *Mosè in Egitto* (Osiride), *Zelmira* (Ilo), *Anna Bolena* (Percy), *La prova d'un'opera seria* (Federico Mordente), *Comingio* (Comingio), *L'Ajo*

¹⁶⁰ Sources consultées en vain : Grove music online, <consulté le 2 septembre 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit.

¹⁶¹ *Courrier des théâtres*, du 24 décembre 1839 au 14 mai 1842, *Coureur des spectacles* du 21 septembre 1842 au 27 mars 1849.

¹⁶² Giuseppe Radiciotti, *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia : notizie e documenti*, Milano, G. Ricordi & C., 1893, p. 179-180.

¹⁶³ *Courrier des théâtres*, 26 mai, 9 juin, 31 juillet, 16 octobre, 29 novembre 1827, 21 février, 19 juillet, 12 décembre 1828 ; Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. VII, p. 203, 270, 290, 524 ; vol. VIII, p. 269.

¹⁶⁴ Grove music online, <consulté le 16 août 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. V, p. 3681 ; Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. I, p. 127-129.

¹⁶⁵ *La Pandore*, 11, 25, 30 août et 15 septembre 1827.

¹⁶⁶ Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. 3, p. 1564-1565 ; Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. I, p. 127 ; Francesco Regli, *Dizionario biografico...*, op. cit., p. 415 ; BnF, BmO, LAS Th. It. 1, 2 (19).

nell'imbarazzo (Enrico), *La Sonnambula* (Elvino, rôle qu'il a créé en 1831), *I Capuleti e i Montecchi* (Tebaldo), *Il Pirata* (Gualtiero, rôle qu'il a créé en 1827), *Don Giovanni* (Ottavio), *Il Barbiere* (Almaviva), *Gianni di Calais* (Gianni), *Il Bravo* de Marliani lors de la première en 1834, *La Straniera* (Arturo), *Ernani* de Gabussi (Ernani), *I Puritani* (Arturo, rôle qu'il a créé en 1835), *Marino Faliero* (Leoni), *I Briganti* (Ermanno), *Norma* (Pollione), *Ines de Castro* (Pedro), *Lucia di Lammermoor* (Edgardo)¹⁶⁷. À partir de 1831, année de son début à Londres, et jusqu'à son départ pour St-Pétersbourg en 1843, il se produit en alternance dans les deux capitales. Rubini se retire en 1845¹⁶⁸.

SANTINI, Vincenzo Felice (1798 ? - 1836)

Baryton-basse, Vincenzo Felice Santini chante en Italie puis intègre la troupe du Théâtre-Italien de 1828 à 1834, après quoi il s'en va à Munich¹⁶⁹, mais reparaît sur la scène parisienne en 1835 et 1836. Il débute le 22 avril 1828 dans *Il Barbiere di Siviglia* (Figaro), puis chante dans *L'Italiana in Algeri* (Mustafa), *La donna del lago* (Douglas), *Semiramide* (Assur), *Tancredi* (Orbassano), *La Cenerentola* (Dandini), *Zelmira* (Polidoro), *Matilde di Shabran* (Ginardo), *Don Giovanni* (Leporello), *Le nozze di Lammermoor* (Caleb), *La gazza ladra* (Podestà), *Fausto* (Mefistofele), *Anna Bolena*, *Mosè in Egitto*, *Chiara di Rosemberg*, *Il Pirata*, *La Sonnambula*, *La prova d'un'opera seria*, *Ernani* de Gabussi, *Marino Faliero*¹⁷⁰.

SCHIASETTI Adelaida (1800-18..)

Fille d'un général napoléonien¹⁷¹, la soprano Adelaida Schiasetti chante au Théâtre-Italien en 1824 et 1825. Elle débute le 7 septembre 1824 dans le rôle de Malcom de *La donna del lago*, et paraît ensuite dans les rôles d'Isabella (*L'Italiana in Algeri*), Sextus (*La clemenza di Tito*), Felicia (*Il Crociato in Egitto*) et Arsace (*Semiramide*). Elle crée le rôle de la marquise Melibea dans *Il viaggio a Reims* le 19 juin 1825¹⁷².

SCHÜTZ OLDOSI, Amalia (? - ?)

D'abord choriste à Vienne, la soprano Amalia Schütz¹⁷³ chante aux Italiens en 1825 puis en août 1828 dans le rôle éponyme de *Tancredi* et dans celui de Rosina du *Barbiere*. Sa carrière se poursuit en Italie. En 1836 à Naples, elle crée le rôle de Serafina dans *Il campanello di notte*, farce en un acte de Donizetti¹⁷⁴.

SONTAG (SONNTAG), Henriette (Gertrud Walpurgis) (Koblenz, 1806 - Mexico, 1854)

Fille de l'acteur Franz Sonntag et de l'actrice et chanteuse Franziska Sonntag, sœur de l'acteur Karl Sonntag, la soprano allemande Henriette Sontag monte sur scène dès l'enfance. Elle se forme auprès de sa mère et au conservatoire, avant de se lancer dans une

¹⁶⁷ Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. I, p. 126-129 ; vol. VI, p. 244, 258, 295, 412, 427.

¹⁶⁸ Grove music online, <consulté le 29 août 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. VI, p. 4273-4274.

¹⁶⁹ Grove music online, <consulté le 27 mars 2009>.

¹⁷⁰ *La Pandore*, du 22 avril au 30 juin 1828, le *Courrier des théâtres*, du 1^{er} juillet 1828 au 13 mars 1836 ; Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. I, p. 128-129 ; vol. VII, p. 444, 446, 489, 538, 541, 556, vol. VIII, p. 128, 177, 261, 269, 291, 553.

¹⁷¹ ROSSELLI 1992, p. 68 ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. VI, p. 4198.

¹⁷² BnF, BmO, AFF. TYPO. TH. IT. 1824-1825 ; Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. I, p. 126-127 ; vol. V, p. 633, 707 ; vol. VI, p. 149, 207, 311.

¹⁷³ Sources consultées en vain : Grove music online, <consulté le 19 février 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit.

¹⁷⁴ Francesco Regli, *Dizionario biografico...*, op. cit., p. 497 ; Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. I, p. 126 et 128 ; BnF, BmO, TH 34 ; *Courrier des théâtres*, 7 et 12 août 1828.

carrière lyrique en chantant en italien et en allemand. Elle chante à Vienne, où elle crée le rôle-titre de l'*Euryanthe* de Weber, à Leipzig, à Berlin puis à Paris à partir de 1826, et à Londres à partir de 1828. Cette année-là, elle épouse le comte Carlo Rossi et ne donne plus désormais que des concerts privés. Les difficultés financières la forcent à revenir en 1849. Elle chante en Angleterre, à Paris où elle crée le rôle de Miranda de *La Tempesta* d'Halévy, en Allemagne. En 1852, elle part en tournée en Amérique et meurt du choléra à Mexico deux ans plus tard¹⁷⁵. Au Théâtre-Italien, entre 1826 et 1830, elle paraît dans douze opéras et interprète treize rôles différents : *Il Barbiere di Siviglia* (Rosina), *La donna del lago* (Elena), *Don Giovanni* (Donna Anna, Zerlina), *La Cenerentola*, *Il matrimonio segreto* (Carolina), *Otello* (Desdemona), *Tancredi* (Amenaïde), *La gazza ladra* (Ninetta), *L'Italiana in Algeri* (Isabella), *Semiramide*, *Matilde di Shabran*, *Le nozze di Lammermoor* (Lucia)¹⁷⁶.

TAMBURINI, Antonio (Faenza, 1800 - Nice, 1876).

Basse chantante, baryton, Antonio Tamburini débute en Italie en 1818 et s'y produit pendant près de vingt ans, principalement à Naples et à Milan, participant à bon nombre de créations, telles que celle d'*Il Pirata* (1827) et de *La Straniera* (1829). En 1832, il gagne Londres au printemps et Paris à l'automne. Au Théâtre-Italien, il fait ses débuts le 6 octobre dans le rôle de Dandini de *La Cenerentola*. Il interprète ensuite les rôles d'Assur dans *Semiramide*, de Mosè, de Don Giovanni, du comte Almaviva dans *Le nozze*, il chante dans *La gazza ladra*, *Otello*, *La donna del lago*, et, à l'Opéra, dans *Le siège de Corinthe* et *Guillaume Tell*. Il participe aux premières de *Il Bravo* de Marliani (1834), *I Puritani*, *I Briganti* de Mercadante, *Marino Faliero* (1835), *Malek-Adel* de Costa (1837), du *Stabat Mater* de Rossini, de *Linda di Chamounix* (1842), *Don Pasquale* (1843). Il chante à Paris jusqu'en 1854, et à Londres en parallèle, avec une interruption de 1842 à 1847, jusqu'en 1851. Il se retire en 1855¹⁷⁷.

TRÉVAUX, M. (? - ?)

Arrivé de Bordeaux en 1816, Trévaux¹⁷⁸ entre à l'École royale de chant et de déclamation à condition de remplir si besoin est le rôle de coryphée. En 1820, il est engagé dans les chœurs du Théâtre-Italien¹⁷⁹. De 1823 à 1831, il y joue dans *Mosè in Egitto* (Aarone), *La donna del lago* (Bertram), l'acte II de *Gli Orazi e i Curiazi* (P. Orazio), *Il viaggio a Reims* (Gelsomino), *Zelmira* (Eacide), *Semiramide* (Mitrane ou l'Ombre de Nino), *Tancredi* (Ruggero), *L'inganno fortunato* (Osmondo), *La gazza ladra* (Isacco, Antonio), *Ricciardo e Zoraïde* (Ernesto), *La Pastorella feudataria* (Egildo), *Tebaldo ed Isolina* (Geraldo), *Otello* (Iago), *Matilde di Shabran* (Rodrigo), *L'ultimo giorno di Pompei* (Fausto)¹⁸⁰.

¹⁷⁵ Grove music online, <consulté le 25 août 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. VI, p. 4464-4465.

¹⁷⁶ *Courrier des théâtres*, du 15 juin 1826 au 18 janvier 1830 ; Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. I, p. 127-129 ; vol. VI, p. 509, 524, 540, 554, 576 ; vol. VII, p. 304, 405, 563 ; vol. VIII, p. 66, 118.

¹⁷⁷ Jacques De Biez, *Tamburini et la musique italienne*, Paris, Tresse éditeur, 1877 ; Grove music online, <consulté le 4 septembre 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. VII, p. 4648-4650.

¹⁷⁸ Sources consultées en vain : Grove music online, <consulté le 8 août 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit.

¹⁷⁹ AN AJ 13-109, lettre du régisseur général à M. Delaferté, 17 octobre 1816 ; AN AJ 13-110, [Rapport 1817] ; BnF, BmO, AD 34, p. 105, lettre de l'administration à M. Trévaux, 7 novembre 1820.

¹⁸⁰ BnF, BmO, AFF. TYPO. TH. II. 1823-1825, *Courrier des théâtres*, du 14 juin 1823 au 26 avril 1831 ; Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. I, p. 125-129 ; vol. V, p. 311, 636 ; vol. VI, p. 47, 125, 427, 617, 625, 641, 701 ; vol. VII, p. 56, 101, 203, 304, 538 ; vol. VIII, p. 177, 551.

UNGHER (UNGER), Carolina (Karoline, Carlotta) (Székesfehérvár, 1803 - Florence, 1877)

Fille d'un professeur et d'une baronne polonaise, la mezzo-soprano Carolina Ungher se constitue à Vienne un solide bagage technique auprès de sa marraine musicienne Caroline Pilcher, du pianiste Franz Xavier, fils de Mozart, de l'interprète mozartienne Aloysia Weber et du baryton et compositeur Johann Michel Vogl. Elle débute en 1824, puis s'en va chanter en 1825 dans les théâtres de la péninsule ; elle s'y produit avec succès, et crée le rôle d'Isolina dans *La Straniera* en 1829¹⁸¹. Très admirée de Liszt, elle chante au Théâtre-Italien lors de la saison de 1833-1834, dans *Il Pirata* (Imogene), *Gianni di Calais* (Metilde), *La donna del lago* (Malcom), *I Capuleti e i Montecchi* (Romeo), *La gazza ladra* (Ninetta)¹⁸². Elle poursuit sa carrière en Italie surtout, crée le rôle-titre de *Maria di Rudenz* (1838), avec un passage à Vienne en 1838. Après son mariage avec l'écrivain et traducteur français François Sabatier en 1841, elle se consacre à l'enseignement et ne paraît plus que dans des concerts.

ZUCHELLI (ZUCCHELLI), Carlo (Londres, 1793 - 1879)

Basse, Carlo Zucchelli étudie la peinture et le chant à l'*Accademia di belle arti* et au *Liceo musicale* de Bologne. Il chante en Italie, à Munich et à Vienne. Il débute à Londres, puis à Paris le 20 octobre 1822 dans le rôle de Pharaon dans *Mosè in Egitto*. Pendant près de dix ans, il interprète les rôles de Fernando dans *La gazza ladra*, Don Magnifico dans *La Cenerentola*, le comte Arnoldo dans *Elisa e Claudio*, le comte dans *Nina pazza per amore*, Elmiro dans *Otello*, le rôle-titre de *Don Giovanni*, Mustafa dans *L'Italiana in Algeri*, Geronimo dans *Il matrimonio segreto*, Battone dans *L'inganno fortunato*, Rodrigo dans *La donna del lago*, Lord Sydney dans *Il viaggio a Reims*, Polidoro dans *Zelmira*, le duc de Bretagne dans *La Pastorella feudataria*, le duc d'Ordow dans *Torvaldo e Dorliska* et Germano dans *Clari*¹⁸³. Pendant toutes les années 1820, il chante régulièrement et en alternance à Paris et à Londres. Il est très ami avec Rossini, dont il réalise un portrait, et qui le surnomme « il suo Don Magnifico », eu égard à son rôle dans *La Cenerentola*¹⁸⁴.

¹⁸¹ Grove music online, <consulté le 12 septembre 2009> ; Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. VII, p. 4811-4812 ; Aldo Reggioli, *Carolina Ungher virtuosa di Camera e Cappella di S. A. R. il Granduca di Toscana*, Firenze, Edizioni Polistampa, 1995.

¹⁸² *Courrier des théâtres*, du 8 octobre 1833 au 31 mars 1833.

¹⁸³ BnF, BmO, AD 34, p. 139 ; TH. 34 ; AFF. TYPO. TH. IT. 1820-1825 ; *Courrier des théâtres*, du 20 octobre 1826 au 30 juin 1827, du 1^{er} juillet 1828 au 31 décembre 1831, *La pandore*, du 1^{er} juillet au 30 juin 1827 ; BnF, BmO, AD 34, p. 139. Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien...*, op. cit., vol. I, p. 125-129 ; vol. V, p. 168, 189, 248, 404, 426, 472, 532, 581, 737, vol. VI, p. 66, 125, 427 ; vol. VII, p. 101, 114, 632 ; *Courrier des théâtres*, du 1^{er} janvier 1831 au 31 décembre 1834 ; BnF, BmO, AD 34, p. 139.

¹⁸⁴ Grove music online, <consulté le 19 août 2009>, Karl Joseph Kutsch et Leo Riemens, *Große Sängerlexikon*, op. cit., vol. VII, p. 5175 ; Francesco Regli, *Dizionario biografico...*, op. cit., p. 577-578.