

Qu'est devenu l'*Opéra buffa*, cette musique, dont une seule note épanouissait les visages, et amenait par un *crescendo* gradué, cette explosion de gaîté bruyante, dont la tradition retentit encore aujourd'hui? Eh, mon dieu! le génie de Cimarosa repose côte à côte avec celui de Molière. On ne rit pas plus à la Comédie-Française qu'au Théâtre Italien. Le caractère de notre époque, comme celui de toutes les époques critiques et de transition, est grave et sérieux. L'art, cette traduction multiforme de la pensée, s'est inévitablement empreint, dans ses œuvres, d'une teinte rembrunie. La littérature dramatique et d'imagination, au milieu de ses charniers, de ses orgies, a jeté quelquefois des figures grimaçantes qu'elle a crues comiques; d'autre fois, et ici nous nous sentons plus d'indulgence, elle a pris l'esprit pour de la gaîté. Le marivaudage embelli et perfectionné, de M. Scribe et compagnie, a tenu lieu de la verve comique de Molière. Dans la peinture, Téniers et l'école flamande n'ont pas eu de successeurs, car la caricature, cette fille bâtarde de l'esprit et de la folie, n'ose sans doute pas revendiquer l'héritage de la vérité et de la vie.

Et comment notre époque, livrée aux angoisses du doute, en quête de solutions aux questions les plus importantes pour son existence même; comment incertaine, non pas seulement de la règle politique, mais de la morale domestique, pourrait-elle avoir assez de liberté de cœur pour s'égayer aux dépens des travers et des ridicules? L'esprit seul est resté libre, et à ses créations extravagantes et monstrueuses, on s'est assez aperçu que le cœur n'était plus là pour le contenir dans ses égarements.

Si l'art, en général, a perdu à cette transformation, parce que surtout elle n'a eu ni règle ni mesure, la musique n'y a-t-elle pas gagné? n'a-t-elle pas été replacée sur son trône, n'a-t-elle pas ressaisi toute sa puissance? De tous les temps, ses accents les plus vrais ont répondu aux sentiments nobles ou mélancoliques de l'âme. Les chants patriotiques n'ont manqué à aucune époque, à aucun pays; l'histoire nous redit leurs magiques effets; et pour ne rappeler qu'un exemple presque contemporain, aux refrains de *la Marseillaise*, la jeunesse se précipitait avec enthousiasme contre les ennemis de la république. Mais c'est peut-être surtout aux sentiments religieux que la musique doit ses plus belles inspirations. Et en effet, la religion et la musique devaient former une association intime. Dieu, le néant, // 8 // l'éternité? A ces idées mystérieuses et vagues, il fallait une langue plus vague et plus mystérieuse encore, la langue des sens. Ne lui demandez pas, à cette langue fantastique, l'expression nette d'une idée, d'un sentiment particulier; non, l'indécision et l'obscurité sont sa puissance; la clarté et la précision seraient au contraire des signes évidents de décadence et de barbarie.

C'est ainsi que les grands législateurs et les grands moralistes ont compris la musique, quand ils en ont signalé la favorable influence sur les mœurs des peuples, quand ils lui ont assigné une place parmi les institutions sociales.

Rossini est la personnification éminente de cette transformation de la musique; presque toutes ses partitions appartiennent au genre, sinon religieux, du moins sérieux ou tragique. La *Cenerentola* est la seule œuvre

bouffe de ce célèbre compositeur, car la délicieuse musique d'*Il Barbieri* est plutôt spirituelle que comique.

Le nouvel opéra de Mercadante, qu'on nous avait annoncé dès les premiers jours de la saison italienne comme un opéra *bouffe*, n'a rien moins que ce caractère. Le sujet est tiré des *Brigands* de Schiller; le *libretto* est digne de ceux sur lesquels ont l'habitude d'écrire les *maëstri* italiens, c'est – à-dire qu'il est détestable. Ce poème, fut-il écrit dans notre langue, nous n'aurions pas besoin de nous alarmer des effets qu'il pourrait produire sur de trop inflammables imaginations; nos étudiants, à l'instar de ceux de l'Allemagne, n'abandonneraient pas leur Cujas et leur Barthole, quelque peu aimable que soit leur entretien, pour s'armer de l'escopette, et former une bande de brigands honnêtes et vertueux.

Le premier acte de *I Briganti* s'ouvre par un chœur de seigneurs qui adressent leurs félicitations à Conrad, appelé à succéder à son père, le grand-duc Maximilien, dont les funérailles viennent d'être célébrées. La tristesse du tyran contraste avec la gaîté de sa cour; les remords s'est déjà comparé de son âme; il en étouffe la voix, et cherche, dans les enivremens de la puissance et des plaisirs, à s'étourdir sur le crime qu'il vient de commettre. Car Maximilien n'est pas mort; ce cercueil, sur lequel hypocritement vient de pleurer Conrad suivi de sa cour, était vide. Le grand-duc a été secrètement enfermé dans une tour, et condamné à y passer le reste de sa vie.

La belle Amélie, sa cousine, dès son enfance, a été promise à Hermann, frère aîné de Conrad; mais ses persécutions avaient forcé Hermann à fuir; on ignore son sort; on n'en a jamais eu de nouvelles. Le cœur d'une amante est le dernier asile de l'espérance; Amélie attend donc Hermann, lui conserve sa foi. Mais Conrad, dont nous avons déjà pu apprécier la délicatesse des sentiments filiaux, et leur cruelle traduction, n'aura pas, comme on le pense, de forts scrupules pour tromper Amélie sur le compte d'Hermann. Il lui présente l'écharpe qu'elle a brodée elle-même, et qu'elle a remise à son fiancé, comme gage de sa foi. Le moyen est tant soit peu usé; peu importe à Conrad; il lui réussit à merveille. Amélie, qui n'a pas vu tous les mélodrames de la Porte-Saint-Martin, de l'Ambigu et de la Gaîté, sans compter quelques tragédies, où l'écharpe joue un grand rôle, s'y laisse prendre. La voilà livrée au plus violent désespoir; car elle ne consentira jamais à oublier Hermann: Conrad ne lui succédera jamais dans son cœur. Le tyran, homme fort brutal de son naturel, reçoit assez mal les confidences explorées d'Amélie. C'est là qu'en étaient les choses, quand le premier tableau a disparu.

La musique jusqu'ici n'a pas beaucoup racheté la faiblesse du *libretto*. Le chœur des seigneurs porte des chants sans originalité que tout le monde a déjà entendus. Où? Partout et nulle part. L'air de Tamburini-Conrad, écrit tout-à-fait dans le style Rossinien, est des plus difficiles; les roulades ne cessent pas depuis la première jusqu'à la dernière note; Tamburini y déploie cette merveilleuse vocalisation dont il a lui seul le secret. Mais qu'est-ce que cela prouve? Nous sommes loin de proscrire les roulades, les fioritures; nous savons trop tout le parti qu'en a tiré le génie

de Rossini; cependant nous ne leur accordons que la seconde place; elles sont de brillantes broderies, des accessoires bien précieux; mais, avant tout, nous voulons un bel et solide vêtement qui puisse les supporter, c'est-à-dire une mélodie franche et bien dessinée que l'on puisse saisir au travers de tous les ornemens, qui ne soit pas absorbée par leur profusion. Le solo de cor, dont est précédé *l'andante* de cet air, a été fort bien exécuté par M. Gallay.

Reprenons le *libretto*. Au second tableau, Hermann suivi d'un ... nous ne savons trop // 9 // comment nommer son compagnon, nous dirions volontiers d'un *brigand*, si nous ne nous rappelions que le lecteur ignore encore que cet honnête fils de famille, jeté par la haine de son frère dénaturé hors de la maison paternelle, est, par opposition et par vertu, devenu chef de brigand. Estimable famille!!! Hermann vient donc furtivement revoir les lieux de son enfance auxquels tant de souvenirs le rattachent. Une romance qu'il entend derrière une croisée lui révèle la présence d'Amélie. Bientôt après, elle vient elle-même prier sur le théâtre et mêler sa voix aux chants religieux qui s'exécutent dans une église voisine. Deux étrangers, le casque baissé sur les yeux, l'abordent: nous ignorons comment et à quel propos Amélie leur raconte ses malheurs, la perte de son amant et sa douleur inconsolable. Hermann ne peut résister à ses plaintes; il lève la visière. Reconnaissance conditionnée, avec tous les transports, toutes les larmes et tous les embrassements usités en pareille circonstance! Mais, comme vous le devinez bien, Conrad vient troubler toute cette joie. Les deux frères ne peuvent se revoir sans se donner les marques les plus vives de leurs sentimens. Un combat à mort va avoir lieu entre Hermann et Conrad. Amélie se précipite entre eux, mais sa douleur et ses supplications ne peuvent désarmer ces cœurs de rocher. Les seigneurs de la cour, les femmes, tout s'en mêle. — Chœur.

Ce second tableau du premier acte renferme peut-être les plus beaux morceaux de l'ouvrage. Ce n'est pas de l'air de Rubini que nous voulons parler. Le musicien, en l'écrivant, nous semble avoir été exclusivement préoccupé du chanteur qui devait l'exécuter. Cet air est rempli de ces oppositions si extraordinairement rendues par Rubini entre la voix de poitrine et la voix de tête la plus aigue. Je le demande franchement: croit-on qu'excepté le petit nombre d'auditeurs à qui des études spéciales de chant en fait comprendre et apprécier toute la difficulté de ces transitions, ces cris, plutôt que ces sons, que Rubini emprunte à ses cordes les plus élevées aient un charme mélodique, produisent autre chose que de l'étonnement?

Mais, si nous passons au duo de la reconnaissance, aux magnifique chants d'église avec accompagnement d'orgue, et au final du premier acte, nous n'aurons à faire que des éloges sans restriction. C'est de la grande, de la belle musique: ces trois morceaux ne dépareraient aucune partition de Rossini. Il y a du mouvement, de l'orchestration et de la mélodie, c'est-à-dire les conditions d'une musique complète.

Le second acte nous transporte dans un lieu isolé, dans un véritable repaire de brigands. Une vieille tour et une image de la vierge (pour les

besoins du drame) sont placées des deux cotes de la scène. Hermann a échappé, on ne sait trop comment, à son frère, et rejoint ses dignes et vertueux compagnons. Il est le chef d'une bande de braves gens auxquels le préjugé a fait donner le nom de brigands. Le chœur des brigands et la chanson étaient indiqués par la situation; le fabricant du *libretto* se serait bien gardé d'y manquer. Les brigands se retirent; ils vont se livrer au sommeil tranquille réservé aux âmes pures.

Un saint ermite vient adresser une prière à l'image de la Vierge, et de là se dirige, avec un panier rempli d'alimens, vers la tour solitaire. Un vieillard paraît à une petite ouverture et reçoit les offrandes du bon hermite. Hermann lui aussi s'est agenouillé devant l'image de la vierge et a lui adressé sa prière. Il aperçoit le religieux anachorète, le force à lui dévoiler ce mystère. Bientôt les portes de la tour volent en éclats et le malheureux vieillard est rendu à la liberté. Hermann reconnaît Maximilien en son père, qui, trompé par Conrad, l'avait maudit: il apprend de Maximilien son père lui-même le crime dont il a été la victime. Hermann ne peut plus se contenir, il se fait reconnaître de son père. Après les premiers épanchemens de la reconnaissance (celle-ci encore bien conditionnée aussi), Maximilien regarde plus attentivement tout cet entourage, et en fait à son fils quelques morales observations. Ce vieillard stupide, s'il eût comme nous été initié à la physiologie et à la philosophie du crime... que dis-je? ... du protestantisme social, n'eut pas eu l'idée de trouver rien à redire. O bienfait de la civilisation! — Hermann explique du mieux qu'il peut son étrange situation; et les brigands terminent par un chœur.

Ce second acte est très beau. Le chant des brigands, dont Rubini dit les couplets avec accompagnement des chœurs, a fait le plus grands plaisir. La prière à la vierge, chantée encore par Rubini, forme le second degré de ce *crescendo* de beautés musicales qui va éclater dans le duo entre Rubini-Hermann et Lablache-Maximilien. Il est difficile d'entendre un duo d'un plus bel effet dramatique et exécuté d'une manière aussi pathétique. Pour satisfaire à l'en- // 10 // -thousiasme [enthousiasme] du parterre, les deux chanteurs en ont répété les seize dernières mesures. Malheureusement cette ascension musicale qui devait naturellement trouver sa résolution dans le final, s'arrête ici. Le chœur des brigands est une vraie contredanse: rien n'y manque, pas même le cornet à piston qui accompagne à l'unisson la grosse voix de Lablache. Contredanse pour contredanse, j'aime mieux celles de Musard, non pas celles qu'il extrait, en défigurant un morceau d'opéra, mais celles qu'il sait si bien composer lui-même, quand il veut s'en donner la peine.

Nous nous retrouvons, au troisième acte, dans le château de Conrad. Le remords le poursuit toujours, — ce qui est, on l'avouera, quelque peu étonnant, — car il pouvait ouvrir à son père les portes de la tour. Il est furieux aussi de la haine qu'Amélie éprouve pour lui, plus vive encore depuis qu'elle a revu son Hermann. Le remords et la fureur se font mutuellement diversion dans son âme, et on ne sait jusques à quand durerait sa perplexité, sans l'arrivée d'Hermann et de sa bande, qui vient attaquer le château. Conrad est vaincu, et, dans sa fureur, il va, l'étourdi

qu'il est, *se passer lui-même* au fil de l'épée de son frère; c'est, du moins, ainsi que le rapporte Hermann à son père, pour apaiser l'indignation qu'a soulevée, dans son cœur, cette butte fratricide. Après les premiers moments passés, les émotions calmées, nous nous attendions, avec bien d'autres, sans doute, à voir tout le monde s'embrasser, le père pardonner, les amants s'épouser; mais nous avons tous compté sans les brigands, qui ne lâchent pas si facilement leur chef. Ils viennent en effet redemander leur capitaine. Lié par des promesses sacrées, Hermann s'arrache aux bras de son père, aux larmes de son amante, et va rejoindre ses honorables compagnons..... de brigandage. Ainsi soit-il.

Deux grands airs de Tamburini se succèdent au commencement de ce troisième acte. Nous ferons, à leur égard, la même observation que pour celui du premier acte. Le chanteur a fait encore le plus grand tort au musicien. Celui-ci a voulu tirer parti de ce talent supérieur de vocalisation que lui offrait Tamburini; il a écrit des exercices qui font ressortir toute la flexibilité de la voix du chanteur; mais nous ne trouvons pas encore, là-dessous, un air, de la musique.

Le trio entre Grisi, Rubini et Lablache, accompagné par quelques voix de femmes, est peut-être le morceau capital de l'ouvrage; ici, Mercadante a su merveilleusement employer, marier les trois voix de ses chanteurs, les présenter de la manière la plus favorable, sans négliger tous les moyens mélodiques et harmoniques, qui pouvaient donner à son trio un mérite intrinsèque, indépendant de ceux qui seraient appelés à le mettre en œuvre.

Nous mentionnerons encore avec éloge un air que chante Rubini, dans la scène qui précède ses adieux. Oh! que les chanteurs se trompent, s'ils favorisent, encouragent, réclament peut-être eux-mêmes ces sacrifices de la part des musiciens! Combien Rubini a été plus complètement satisfaisant, plus admirable dans ce dernier air, d'un style franc, que dans l'air de l'acte précédent, où ses cris de fausset ont excité des mouvements instinctifs de répugnance chez toutes les personnes qui ne trouvaient pas, dans leurs études spéciales, un moyen de réaction contre cette première impression pénible.

Cet ouvrage, sur les détails duquel nous venons de présenter notre jugement, se ressent de la précipitation avec laquelle il a été écrit. C'est ainsi que l'on peut s'expliquer la couleur indéterminée de l'ensemble, ces disparates nombreux que nous avons signalés. Nous ne voulons pas revenir sur les éloges que nous avons donnés à plusieurs morceaux de l'ouvrage; mais nous dirons que, même dans ces parties, l'on reconnaît le défaut de travail de ce seconde vue, qui comble l'harmonie, émonde les phrases et les notes parasites, qui dégage l'inspiration, et lui donne une tournure facile, une démarche assurée, qu'elle n'a presque jamais nativement. En musique comme en littérature, l'œuvre la plus coutante, qui se ressent le moins des efforts de l'auteur, est le plus souvent celle qui lui en a le plus coûté. Le génie sait entourer son inspiration de toutes les ressources de l'art, tout en déguisant le travail de science et de patience, sans lequel il n'y a pas d'œuvre durable.

L'on sait en effet que Mercadante, engagé par l'administration de Favart à écrire une partition pour le Théâtre-Italien de Paris, avait demandé un poème au célèbre Romani. Depuis plus de six mois, le musicien était à Paris, sans avoir reçu la première ligne du poète. La saison marchait rapide, et bientôt tout retard devenait irréparable. M. Crescini improvisa // 11 // alors le *libretto* que vous savez, et, grâce à M. Crescini, nous avons eu le nouvel opéra de Mercadante. En deux mois, le *maestro* a composé et dirigé l'étude de *I Briganti*.

Nous pensons que Mercadante, après le départ de la compagnie italienne pour Londres, reverra, retravaillera sa partition, en fera disparaître les morceaux sans caractère et sans couleur qui font lâche, et donnera à ses inspirations la monture riche et brillante, sans laquelle le diamant le plus beau perd la majeure partie de son éclat.

Pour revenir à la thèse que nous avons développée en commençant notre article, nous ferons remarquer que le poème de Schiller présentait, au poète et au musicien, un caractère comique, tout fait, tout tracé, celui du *Brigand poltron*, si amusant dans le drame allemand: il n'y avait qu'à le prendre. Le poète, à la recommandation sans doute du musicien, l'a mis de côté, parce que l'inspiration sérieuse nous est tellement sympathique, qu'en quelques jours nous écrivons trois actes d'une partition dramatique; et que Mercadante lui-même, qui a imprimé sur plusieurs de ses productions ce cachet *bouffe*, dont l'empreinte s'efface tous les jours d'avantage, a peut-être besoin aujourd'hui d'une surexcitation extraordinaire, d'un travail pénible, de suer sang et eau pour trouver un de ces motifs comiques, si familiers à l'école musicale italienne, qui a précédé la révolution rossinienne.

Comme nous publierons incessamment une appréciation musicale du talent de nos célèbres chanteurs italiens, nous nous bornerons à dire que Lablache, Rubini, Tamburini et Grisi ont été dignes d'eux-mêmes, c'est-à-dire, admirables.

REVUE DU THÉÂTRE, Avril 1836, pp. 7-11.

Journal Title:	REVUE DU THÉÂTRE
Journal Subtitle:	Journal des auteurs, des artiste set des gens du monde
Day of Week:	Unknown
Calendar Date:	Avril 1836
Printed Date Correct:	
Volume Number:	HUITIÈME VOLUME
Year:	2 ^{me} ANNÉE — 1835-36
Series:	
Pagination:	7 à 11
Issue:	181 ^{me} Livraison
Title of Article:	I BRIGANTI, PAR MERCADANTE.
Subtitle of Article:	
Signature:	Hippolyte Prévost
Pseudonym:	
Author:	Hippolyte Prévost
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	