

La saison musicale est près de finir. Déjà Londres nous a emprunté les Italiens, et nous a envoyé en échange de Rubini le savant docteur Bowring, avec deux magnifiques projets de chemins de fer; le conservatoire ne nous doit plus que deux de ses admirables matinées; M^{me} Damoreau prend un congé au moment même où le printemps nous ramène le rossignol, comme s'il y avait mutuelle jalousie. Le trio des *Huguenots* veut bien recueillir encore deux ou trois fois par semaine jusqu'au mois de juin les applaudissemens de la foule et les palmes du martyr, mais déjà il parle aussi de congé. La fureur des concerts privés et publics commence enfin à se calmer; les variations ont presque épuisé leur fécondité stérile, et la romance exhale lentement ses derniers soupirs.

De tout ce mouvement musical de l'hiver, que nous reste-t-il surtout? Le regret de la mort de Bellini, la possession des *Huguenots* de Meyerbeer, la vague espérance du réveil de Rossini; et puis encore de vives querelles, une tentative de guerre civile dans l'empire de la musique.

Dès l'ouverture du Théâtre-Italien, on a voulu se séparer en deux camps: on a déclaré qu'on prenait parti contre l'Italie ou contre l'Allemagne; on s'est efforcé de renouveler l'ancienne dispute de l'harmonie et de la mélodie; on a beaucoup parlé aussi de musique nationale, avec force éloges de Beethoven, de Mozart ou de Rossini; on a essayé de rendre la critique musicale, dogmatique et exclusive.

Mais, au fond, en mettant à part les préoccupations de personnes et les influences industrielles, toute cette querelle a-t-elle été bien sérieuse? Nous, qui ne savons plus nous passionner pour rien, aurions-nous recueilli au fond de notre âme le peu qui nous reste de sentiment et de foi, pour nous faire de la musique une dernière religion, et quand nous disputons sur elle, est-ce une ardente et pieuse controverse que nous élevons pour défendre des dogmes chéris? J'ai peur en vérité qu'il n'en soit rien et que la musique elle-même ne soit dans tout cela pour fort peu de chose.

Voyons-nous en effet en présence, des systèmes bien arrêtés? A-t-on une règle constante dans l'éloge ou dans le blâme? Non, sans doute. On loue à chaque instant dans les œuvres de ceux qui sont morts les mêmes procédés, la même facture qu'on déclare ne pas pouvoir souffrir dans les œuvres des contemporains. On attaque à la fois les *Huguenots* et les ouvrages italiens par des raisons tout à fait opposées qu'on ne s'inquiète pas le moins du monde d'accorder ensemble. Quelle est la cause de cette apparente confusion? C'est qu'il est impossible à la critique musicale d'avoir un autre système qu'un éclectisme sévère mais juste, et qu'elle s'embarrasse elle-même dans ses propres argumens dès qu'elle veut se faire intolérante.

Comment, en effet, se soustraire à l'autorité du passé? Peut-on faire table rase en musique? Comment ne pas associer dans une admiration commune tout ce qu'ont produit de beau les écoles de l'Allemagne, de la France, de l'Italie? Et vraiment on ne l'essaie pas. On accepte sans murmurer les gloires toutes faites; on se prosternerait même volontiers

devant toutes les notes des maîtres qui ne sont plus, on les compterait presque afin d'en consacrer le nombre comme les rabbins on fait pour les lettres des livres saints. Est-il possible ensuite de se venger sur le présent, de n'avoir plus d'estime que pour un seul genre, et de proscrire tous les autres, seulement à partir de telle ou de telle année du XIX^e siècle?

Aussi n'est-ce point la musique elle-même qui a été le sujet réel de la discussion.

Ce n'est pas à la musique italienne, par exemple, que les adversaires du Théâtre Italien ont voulu s'en prendre.

Ils se garderaient bien de hasarder un anathème contre tous les opéras de Rossini qui ont précédé *Guillaume Tell*; ils professent pour l'homme de génie et pour ses compositions une admiration trop sincère. S'ils attaquent ses imitateurs, c'est probablement pour n'avoir pas fait d'aussi bonne musique italienne que la sienne. Quant à Bellini, il avait essayé de se frayer une route nouvelle, de s'affranchir des traditions, de secouer le joug de tout ce qui était devenu formule. Sa chevelure blonde, sa taille svelte, sa physionomie bien plutôt anglaise que méridionale, ses inspirations rêveuses et tendres, son nouveau penchant pour les modulations savantes, sa conversation tout empreinte de spiritualisme et le succès de sa musique en Allemagne auraient pu faire douter qu'il appartint réellement à l'Italie. L'Angleterre, au moins autant que la France, était folle de lui et semblait reconnaître en lui avec amour un fils de ces Normands qui possédèrent si longtemps la plus belle et la plus riche des îles de la Méditerranée. Bellini aurait donc pu compter bien plutôt sur les éloges que sur l'antipathie des antagonistes de la musique italienne.

Or, ses opéras ont occupé la scène du Théâtre-Favart pendant la plus grande partie de la saison qui vient de se terminer. Les *Puritains* ont reparu sans cesse, et jamais jusqu'au dernier jour, la salle n'a été plus remplie, le public plus recueilli, les applaudissemens plus frénétiques. La *Norma*, le *Pirate*, la *Sonnambula*, les *Montecchi* ont été repris tour à tour; et si, peu de jours avant le départ des Italiens, un nouvel opéra a été soumis au jugement du public dilettante, c'est un opéra dont Bellini semble avoir inspiré les meilleurs morceaux.

Mercadante, en effet, a écrit les *Brigands* sous l'impression du succès des *Puritains*. On remarque aisément dans les *Brigands* la recherche des mêmes effets, la même simplicité de forme; la phrase musicale est courte, les mouvemens lents sont préférés, la mélodie a, dans les morceaux qui ont été applaudis à juste titre, un caractère marqué de tristesse et de grâce; l'andante d'un air chanté au premier acte, le duo pathétique entre Rubini et Lablache, un trio de troisième acte par mademoiselle Grisi, le finale du premier acte, le duo pathétique entre Rubini et Lablache, un trio de troisième acte, réveillent évidemment le souvenir de Bellini. Mercadante était un des plus anciens amis du jeune et infortuné compositeur; il l'avait connu et aimé dès son entrée au Conservatoire. Lorsque Bellini était près de mourir, Mercadante était arrivé à Paris en toute hâte, les larmes aux yeux, pour l'embrasser une dernière fois.

Je ne sais quelle fatale circonstance s'est opposée à ce triste adieu; mais ne dirait-on pas que pendant que Mercadante écrivait en quelques

jours cet opéra, qu'un retard de Romani le forçait à improviser, l'ombre plaintive de Bellini soit venue par intervalles se pencher sur le piano du compositeur, effleurer lentement les touches émues et leur faire chanter quelque plaintive mélodie? Seulement, lorsqu'arrivaient les mouvements rapides, tumultueux, lorsque le mélodrame du livret exigeait un grand bruit, et lorsqu'il fallait presser les notes d'un étincelant allegro, alors l'inspiration se retirait, la mélodie devenait vulgaire, les formules les plus communes remplaçaient l'expression, et l'ombre harmonieuse avait cessé de chanter.

C'est donc Bellini et son souvenir qui ont eu réelle- // 2 // -ment [réellement] cette année les honneurs du Théâtre-Italien; et ce n'est point à ses compositions qu'on a fait la guerre. On a rendu justice universelle à l'effort qu'avait tenté le jeune compositeur pour spiritualiser la musique italienne, pour la rendre interprète des sentimens les plus intimes de l'âme, pour inventer des mélodies simples, expressives. On l'a encouragé à ravir au chant la brillante parure de notes dont il était chargé, à lui ôter ce ruban des fioritures qui enlaçait les mesures entre elles, et courait d'un accord à l'autre comme un serpent à mille couleurs. On lui a passé sa faiblesse dans les ensembles, un peu de brièveté dans la pensée, d'uniformité même, en récompense des impressions qu'il savait produire, des pleurs qu'il savait faire couler.

Ce qu'on a le plus vivement attaqué du Théâtre Italien, c'est tout ce qui n'est pas la musique. C'est l'administration, c'est le public, c'est le rapport de la musique avec le livret, c'est la mise en scène, c'est en partie l'exécution. On n'a point blâmé le tableau, on en a critiqué la toile, le prix, les admirateurs et la bordure.

Les compositeurs d'Allemagne, d'Italie, de France, agissent l'un sur l'autre par voie de mutuelle imitation. Il y a tel de nos compositeurs qu'on pourrait croire sorti du conservatoire de Naples, et tel autre qui s'est fait élève de Beethoven ou même d'une symphonie de Beethoven. Meyerbeer a longtemps écrit des opéras pour l'Italie, Rossini ne s'est-il pas transformé et n'a-t-il pas transformé l'art avec lui en écrivant *Guillaume Tell*? En musique, pas plus qu'en peinture, on ne peut guère aujourd'hui distinguer les écoles.

Il faut donc bien s'entendre sur ce qu'on appelle le système italien. On a longtemps reproché à nos opéra-comiques de placer le musicien après l'auteur de la pièce, et de mettre le chant au service du couplet; on a presque fait un crime à Grétry d'avoir étudié la déclamation pour composer des airs, et de s'être fait le serviteur de ce qu'il appelait la convenance dramatique. Alors, disait-on, pas d'inspiration, pas de musique possible. Le métier du compositeur consistait à aiguïser sur son piano les traits d'esprit du vaudevilliste, à rendre une interrogation par une gamme ascendante, une folle répartie par un arpège, une saillie par le ricanement d'un trille grotesque. A la musique le premier rang, s'écria-t-on avec enthousiasme! Qu'importent les paroles? Ce qu'on demande au poète c'est un canevas, un prétexte, des syllabes sonores et mesurées. Voyez les théâtres d'Italie! s'embarrasse-t-on de justifier les entrées et les

sorties? Exige-t-on la couleur locale, l'exactitude historique, le progrès de l'intrigue; analyse-t-on même le sens précis des paroles?

On ne demande qu'un poème suffisamment intéressant, des situations qui se prêtent au développement musical et des mots harmonieusement arrangés de la belle langue de Métastase. La musique alors est à peu près dans une convenance générale avec le poème, mais elle se prête aussi par le vague de son expression à toutes les rêveries, à toutes les passions de l'auditeur.

Rossini n'a-t-il pas souvent fait marcher ses héros à la mort sur des airs dont plus tard on pu s'emparer les contredanses?

Aujourd'hui on a produit une réaction contre ces théories. Mais elles sont toujours la base de ce qu'on appelle le système italien.

Voyez, pour exemple, l'opéra de Mercadante.

Le poème est une imitation de la tragédie des Brigands de Schiller, ou plutôt du mélodrame de *Robert, chef des brigands*. Mais l'action et les caractères primitifs ont été singulièrement modifiés par le travail de M. Jacques Crescini. Il lui fallait d'abord, pour suivre les traditions en vigueur, adoucir ce que son sujet pouvait avoir de trop énergique, user tous les reliefs, arranger avec décence et modération les mœurs de ses personnages, de peur qu'un geste violent ou quelques accès de passion dramatique, ne vint à rompre le rythme, à briser la période du compositeur, à jeter le désordre dans la phrase musicale.

Or, rien n'est certes plus calme et plus pacifique que ce poème annoncé par un titre formidable. Il y a dans l'ouvrage un tyran, basse chantante, qui, à force de calomnier son frère, l'a fait exiler par son père abusé; ce malheureux père a ensuite été enfermé dans une tour en ruines, et condamné à périr de faim par son fils dénaturé, qui l'a fait passer pour mort et a usurpé son trône.

Voilà certes bien de crimes, mais comme l'odieux en est atténué par les remords qu'il éprouve! comme l'amour dont il est possédé pour la jeune Amélie lui sert d'excuse! comme il demande d'une voix tendre et plaintive, à l'air embaumé, «le souffle qui pourra inspirer à Amélie une parole d'amour!»

D'ailleurs, hormis le tyran, tout le monde, dans cette pièce, est la vertu même. Amélie est fidèle jusqu'à la mort à Hermann, le frère exilé. Celui-ci s'est fait le chef d'honnêtes brigands, les meilleures gens du monde, chevaliers errans enrégimentés, redresseurs de torts, «amis de ce cette innocente indépendance qui ne viole aucune loi.»

Hermann retrouve et sauve de la faim son père, bon vieillard crédule, qui ne veut de mal à personne, et qui après avoir gémi avec Hermann, se laisse conduire et habiller en roi par les brigands; rentre dans son palais sans obstacle; pleure avec Amélie pendant que ses enfants

s'égorgeant; pardonne au tyran qui meurt, à Hermann qui l'a tué sans le vouloir, aux brigands qui viennent réclamer leur chef et lui enlèvent le seul fils qui lui reste. Amélie meurt de douleur en voyant partir Hermann, les brigands plaignent tout le monde, et le père reste seul avec ses larmes. Pour aplanir encore la route qu'avait à parcourir le musicien, M. Crescini a pris soin de rejeter dans le récitatif la plus grande partie de l'action. Les airs et les morceaux d'ensemble n'arrivent guère que pendant les repos du drame, comme une réflexion sur l'action qui s'achève ou sur les malheurs qu'on prévoit encore.

Enfin, le tout est symétriquement disposé, les cavatines sont opposées aux cavatines, les duos aux duos, les chœurs aux chœurs. Les périodes peuvent s'arrondir à loisir, les chants se répéter régulièrement et passer de rôle en rôle sans qu'il y ait le moindre contre-sens apparent entre la situation d'esprit de chaque personnage et la mélodie qu'il redit à son tour. Voyez quelle symétrie:

Au premier acte, un air de basse, un air de soprano, puis un duo de soprano et de basse;

Une romance pour le ténor, une romance pour le soprano, un duo de soprano et de ténor;

Le tout couronné, par un finale, fort beau, du reste, où chantent le soprano, le ténor et la basse avec tous les chœurs.

Le second acte est rempli presque en entier par un grand duo.

Au troisième, c'est comme au premier: un air de basse, un air de soprano, un duo de basse et de soprano;

Puis un trio de ténor, de basse et de soprano avec tous les chœurs.

Sans doute le musicien n'a pas à réclamer du poète une plus grande complaisance. Il est difficile d'abdiquer plus complètement toute prétention dramatique. On comprend que la musique composée sur de pareils ou- // 2 // -vrages [ouvrages] soit bien moins dramatique que lyrique. Les morceaux peuvent aisément se détacher et se chanter dans un salon; le public dilettante peut n'arriver que pour entendre l'air favori, l'intérêt du drame ne lui tendra pas de pièges et ne ravira pas à d'autres occupations la fin de sa soirée; Rubini peut se croiser les bras et se reposer dans la perfection de son chant; si Lablache est grand comédien, c'est que cela lui fait plaisir, rien n'y l'oblige. Les chœurs ne jouent guère dans tout cela que le rôle des spectateurs. Ils s'étonnent, pleurent ou se réjouissent toujours pour le compte d'autrui. Qui peut donc leur reprocher de se ranger en ligne, pour mieux voir, des deux côtés de la scène? Je ne vois pas non plus pourquoi il serait défendu au corps des basses de serrer le poing et d'étendre le bras vers la terre, tandis que tous les autres choristes lèvent la main droite vers le ciel en même temps qu'ils attaquent une note élevée. Ils auraient vraiment grand' peine à inventer une autre pantomime.

Aussi ce n'est point pour les personnages qui sont en scène que se passionnent les auditeurs, c'est pour les acteurs eux-mêmes. C'est mademoiselle Grisi, Rubini, Lablache ou Tamburini qu'on applaudit, bien plutôt que leur rôle.

De belle musique, composée sur un tel poème, pourra être brillante, touchante, passionnée, mais elle sera nécessairement calme et symétriquement drapée comme une statue antique ennemie de l'action et du geste.

Alors, l'importance de l'exécution est doublée. On étudie les détails et les nuances, on s'extasie sur la perfection d'un trait, on frémit de plaisir lorsque Rubini lance quelque-une de ses trois ou quatre notes aiguës, si éclatantes et si douloureuses à la fois. On admire la rare agilité de la voix de Tamburini, les délicates broderies que dessine mademoiselle Grisi, si bien qu'il faut une sorte d'initiation pour arriver à l'enthousiasme.

Ce système n'est-il pas un peu étroit et borné? La musique ne puise-t-elle pas une nouvelle vie dans une union plus intime avec le drame; ne trouve-t-elle pas alors des effets plus variés, plus puissants? Je le crois sans doute, et Rossini a depuis long-temps décidé la question, quand il a abandonné tout à fait le cadre italien pour composer *Guillaume Tell*. Mais est-ce une raison pour proscrire ce plaisir délicat qu'on va chercher au bouffes; pour condamner cette merveilleuse étude des ressources de la voix humaine et de tous les effets que peuvent produire sur l'oreille et dans l'âme les nuances d'expression, les différens degrés d'intensité du son; faut-il enfin anathématiser ce culte du chant pour lui-même?

C'est donc une bonne nouvelle à donner que celle du retour des quatre chanteurs Italiens à la saison prochaine. Tamburini qui chante à ravir le rôle de Conrad dans les *Brigands*, et dont l'engagement expirait au mois d'avril, a contracté avant de partir pour Londres un engagement nouveau.

Il faut souhaiter seulement que l'orchestre soit mieux conduit désormais, que les chœurs, s'il est possible, chantent avec plus d'ensemble, et que l'Italie nous envoie de bons ouvrages.

J'aurais voulu ajouter ici quelques mots sur quelques-uns des concerts qui ont été donnés cet hiver; sur les soirées trop rares, par exemple, de M. Baillot. La dernière avait lieu le jour même de l'anniversaire de la mort de Beethoven. C'était une touchante solennité. La musique du grand maître en a fait presque tous les frais, avec un fort beau quintette d'Onslow et un concerto de Viotti. Tout a été dit sur le talent de M. Baillot. La grâce, l'énergie, la verve, la puissance, que manque-t-il à ce prodigieux artiste, le premier peut-être des artistes français? La sérénade de Beethoven [Beethoven], si spirituelle, si pleine de jeunesse et d'amour, a été exécutée comme tous les autres morceaux avec une grande perfection.

M. Hillier a joué un concerto de Beethoven pour le piano, et une des plus belles sonates du même auteur, avec beaucoup de talent. La manière

LE TEMPS, 9 avril 1836, pp. 1-3.

franche, large et vigoureuse du pianiste convient parfaitement à cette musique profonde et puissante. M. Hillier a cherché naïvement à faire comprendre Beethoven; c'est un beau succès que d'avoir réussi.

LE TEMPS, 9 avril 1836, pp. 1-3.

Journal Title:	LE TEMPS
Journal Subtitle:	Journal des progrès
Day of Week:	Saturday
Calendar Date:	9 APRIL 1836
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	2365
Year:	7 ^e ANNÉE
Series:	
Pagination:	1 à 3
Issue:	9 avril 1836
Title of Article:	LE THÉÂTRE ITALIEN
Subtitle of Article:	
Signature:	Ch. Merruau
Pseudonym:	
Author:	Charles Merruau
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	