



IV

« Quel birbante di “Scrrribè” » ou quand le fantôme du Duc d’Albe vient hanter *Les Vêpres siciliennes*

Le « rapace poeta » « refila-t-il » vraiment à Verdi le duc d’Albe déguisé en Guy de Montfort ?
Nous avons dit, à propos de l’échec, en 1849, de la deuxième tentative de monter l’œuvre, qu’en attendant, *Le Duc d’Albe* n’était pas perdu pour tout le monde. C’était vrai, au moins en tant que livret, car Eugène Scribe, surnommé « rapace poeta » par Giuliano Donati-Petténi¹, non seulement toucha une compensation de 11500 francs mais trouva encore le moyen de réutiliser son livret en le travestissant. Les oppresseurs espagnols des Flandres devinrent des Français tenant la Sicile sous leur joug et l’opéra, intitulé *Les Vêpres siciliennes*, fut créé en 1855. Précisons que ce travestissement ne demanda pas tellement d’imagination à Scribe car le drame ayant en partie servi de source au *Duc d’Albe* s’intitule précisément... *Les Vêpres siciliennes* (!), Casimir Delavigne en étant l’auteur (ses *Le Paria* et *Marino Faliero* furent adaptés en opéras pour Donizetti).

Lorsque *Il Duca d’Alba* sera créé à son tour, en 1882, le compositeur mystifié, qui n’est autre que Giuseppe Verdi, écrira au sénateur Piroli, son compagnon d’enfance : « J’ai vu l’article de d’Arcais [marquis Francesco, compositeur-critique-directeur du journal *L’Opinione*] sur le *Duca d’Alba*. Je n’ai jamais su que Scribe s’était servi du *Duca d’Alba* pour faire *I Vespri Siciliani* ; il est pourtant vrai que Vasselli m’en parla *en passant* [la plaisante expression est en français dans le texte], lorsque je fus à Rome pour le *Ballo in maschera* en 59, mais je n’y fis pas attention et je crus qu’il s’agissait d’un doute, d’une idée de Vasselli. A présent je comprends et crois que les *Vespri* sont tirés du *Duca d’Alba* ». Le méfiant Verdi aurait dû avoir plus tôt la puce à l’oreille grâce au fidèle Antonio Vasselli, avocat romain et beau-frère affectionné de Gaetano.

Si Scribe essaie de se justifier en métaphorisant : « Il faut que le prêtre vive² de l’autel », Franz Liszt ne l’épargne pas en transformant l’image en « Oui, il faut qu’il vive de l’hôtel », faisant allusion à l’établissement que Verdi avait surnommé par ailleurs « la grande boutique », c’est-à-dire l’Opéra de Paris !

On s’étonne de ce que Verdi qui ne mâchait pas ses mots soit si calme vis à vis de Scribe...qu’il semble logique d’accuser, comme le fit tout une critique donizetto-verdienne, qu’il ignore un fait si troublant.

En effet, lorsque l’on prend connaissance de la lettre qu’Eugène Scribe écrit à son collaborateur Charles Duveyrier le 3 décembre 1853, on ne sait plus quoi penser :

« Mon allié et toujours ami,

Je n’ai point oublié notre vieil enfant qui dort depuis longtemps dans la poussière des cartons ; mais je crois qu’il n’aura point perdu pour attendre et je viens de lui trouver un établissement digne de son âge et de son mérite. Verdi est à Paris, on m’a demandé un opéra pour lui... J’avais comme toujours, plusieurs sujets en tête à moi tout seul ; mais il m’est venu la bonne idée de ressusciter ce pauvre Duc d’Albe que chacun croyait mort... Je l’ai proposé à Verdi, ne lui laissant rien ignorer des aventures du défunt. Plusieurs situations lui convenaient, beaucoup lui déplaisaient. D’abord que l’ouvrage eût été

¹ In : *Donizetti*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1930.

² D’ailleurs, le « prêtre » en question (ou plutôt le *scribe* !) possédait maisons en ville et à la campagne et gagnait deux ou trois cent mille francs dans l’année, bavarde Carlo Gatti, le « William Ashbrook » de Verdi, in : *Verdi*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano 1951 – Collezione Le Scie, janvier 1981.



anciennement destiné à Donizetti et qu'il eût l'air de traiter un sujet refusé, défloré, dont il était question depuis si longtemps, en un mot un fond de boutique. *Il fallait donc changer le titre.* J'ai consenti sans peine. *Changer le principal personnage.* C'était plus difficile, presque impossible. Je crois pourtant en être venu à bout. Il fallait changer le lieu de la scène, la placer dans un climat moins froid que les Pays-Bas, dans un climat chaud et musical comme Naples ou la Sicile. C'était moins difficile ; je l'ai fait. Il fallait enfin totalement changer le deuxième acte, car il n'y a pas de brasseries dans ce pays-là ; changer totalement le quatrième, qui représente l'embarquement et le départ du duc d'Albe, et enfin en ajouter un cinquième, car il veut un grand et bel ouvrage en cinq actes, dans d'aussi larges dimensions que *Les Huguenots* ou *Le Prophète*. »

La bonne foi de Scribe, disant n'avoir rien caché à Verdi, est confondante... tout comme semble l'être celle du Maestro expliquant comme il avait négligé l'avertissement de l'avocat Vasselli, beau-frère de Donizetti...

Une unique occasion de confronter les deux géants...

Verdi manifesta toujours un respect admiratif pour Donizetti qui, de son côté, l'estimait et voyait en lui quelqu'un qui irait loin, mais était-il orgueilleux au point d'être vexé de marcher sur ses traces ? Ce qu'il fit pourtant en matière d'opéra ! Est-il si contrariant qu'un autre – et quel autre ! – ait apprécié avant lui les situations fortes du *Duc d'Albe* ?... A commencer par cette *Giovanna d'Arco* comme la nommait Donizetti, heureux de sortir des héroïnes passives : Verdi multipliera les *Giovanna d'Arco* : Abigaille dans *Nabucco*, Giselda dans *I Lombardi*, Odabella dans *Attila*, *Giovanna d'Arco* elle-même !...

En ce qui concerne la confrontation parent-enfant si souvent présentée comme verdienne, elle fut, bien avant lui, donizettienne, comme l'affirment tant de moments poignants dans l'œuvre de Gaetano. On relèvera notamment pour la relation père-fille : *L'Esule di Roma*, *Imelda de' Lambertazzi*, *Rosmonda d'Inghilterra*, *Belisario*, *Adelia*, *Maria Padilla* ; pour la relation mère-fils : *Sancia di Castiglia*, *Lucrezia Borgia* ; ou père-fils : *L'Ajo nell'imbarazzo*, *Fausta*, *L'Assedio di Calais*, *Il Duca d'Alba*... Quant à *Il Paria*, il offre en même temps une peinture des relations entre père et fille, et entre père et fils !

On peut tenter une confrontation de quelques fortes scènes comme celle où Amelia/Elena tente de raviver la flamme patriotique de ceux qui l'entourent, et celle où le père-tyran s'abaisse au chantage afin d'obtenir de son fils qu'il l'appelle : « Père ». Nul désir d'en voir sortir l'un des compositeurs grands par rapport à l'autre mais une simple curiosité dans le chef d'un passionné qui s'avère passionnante, pour une fois qu'elle met en présence deux Géants³, même s'il ne faut pas perdre de vue que, non terminé par Donizetti, *Il Duca d'Alba* ne peut hélas porter sa vision globale définitive...

Avant d'aborder toute comparaison, le tableau qui suit présente les correspondances dramatiques et musicales (placées sur une même ligne) entre les deux opéras. La filiation est claire, malgré les divergences et les particularités.

³ Nous l'avons déjà tentée (elle fut même hébergée par [Forum Opéra](http://www.forumopera.com)), et elle s'avéra passionnante, entre *Il Reggente* de Saverio Mercadante et *Un Ballo in maschera*, mais Mercadante est... Mercadante !

Tableau comparatif
IL DUCA D'ALBA / I VESPRI SICILIANI

Gaetano Donizetti <i>IL DUCA D'ALBA</i>	Giuseppe Verdi <i>I VESPRI SICILIANI</i>
Personnages	Personnages
Il Duca d'Alba (bar.), Gouverneur des Pays-Bas au nom de Philippe II d'Espagne	Guido di Monforte (bar.), Gouverneur français de la Sicile pour Carlo D'Angiò (Charles d'Anjou), roi de Naples
Marcello di Bruges (tén.), Jeune Flamand	Arrigo (tén.), Jeune Sicilien
Amelia d'Egmont (sop.), Fille du Comte d'Egmont	La Duchessa Elena (sop.), Sœur du Duc Frédéric d'Autriche
Daniele (bs.), Brasseur flamand	Danieli (tén.), Jeune Sicilien + Giovanni da Procida (bs.), Médecin sicilien
Sandoval (bar.), Capitaine espagnol	Il Sire di Béthune (bs.), Officier français
Carlos (tén.), autre Officier espagnol	Roberto (bs.), Officier français
<i>A Bruxelles et au port d'Anvers, sur la rive de l'Escaut, en 1573</i>	<i>A Palerme, en 1282</i>
ATTO PRIMO	ATTO PRIMO
Coro d'Introduzione Fiamminghi-Spagnoli	Coro d'Introduzione Siciliani-Francesi
Scena, Cavatina e Cabaletta Amelia d'Egmont	Scena, Cavatina e Cabaletta Duchessa Elena
Scena e Terzetto concertato Amelia-Duca d'Alba-Daniele	Scena e Quartetto Elena-Monforte-Danieli (tén.)-Ninetta (contr.)
Scena e Duetto-Finale I° Duca d'Alba-Marcello di Bruges	Scena e Duetto-Finale I° Guido di Monforte-Arrigo
ATTO SECONDO	ATTO SECONDO
	Preludio, Scena, Cavatina e Cabaletta Giovanni da Procida
	Scena Procida-Arrigo-Duchessa Elena
Scena e Romanza (Preghiera) Amelia d'Egmont	
Scena e Duetto Amelia-Marcello	Scena e Duetto Duchessa Elena-Arrigo
	Scena Arrigo-Béthune-Elena ; Scena Elena-Procida
Finale II° :	Finale II° :
Scena...	Tarantella (ballo) e Scena Siciliani-Francesi
...della congiura-Inno di Libertà	Ensemble Danieli e Coro di Siciliani, Procida Elena e Manfredò
Pezzo concertato	~ Barcarola Coro/Concertato Procida-Elena-Manfredò, Danieli, Siciliani
ATTO TERZO	ATTO TERZO
	Primo Quadro
Scena ed Aria Duca d'Alba	Preludio, Scena e Romanza Guido di Monforte
Scena e Duetto Duca d'Alba-Marcello di Bruges	Scena e Duetto Guido di Monforte-Arrigo
Terzetto Duca-Marcello-Sandoval	
	Secondo Quadro
	Coro e Ballo <i>delle Quattro Stagioni</i>
Finale III° :	Finale III° :
Coro del Supplizio e Scena "O padre, padre mio!"	Scena Arrigo-Elena-Procida
	Scena Arrigo-Monforte
Scena e Stretta finale	Scena e Pezzo concertato
ATTO QUARTO	ATTO QUARTO
Primo Quadro	
Scena e Romanza Marcello di Bruges	Preludio, Scena e Romanza Arrigo
Scena e Duetto Marcello-Amelia	Scena, Duetto Arrigo-Elena ; Romanza Elena nel Duetto ; Seguito Duetto
	Finale IV° :
	Scena Procida-Elena-Béthune-Monforte-Arrigo e Concertato P-E-M-A
	Coro del Supplizio e Scena "Oh padre, oh padre !"
	Scena e Stretta finale
Secondo Quadro	
Coro	
Finale Ultimo :	
Scena ed Arioso Duca	
Scena e Gran Concertato	
Coro finale	
	ATTO QUINTO
	Coro e Siciliana Duchessa Elena
	Scena e Melodia [= Romanza Arrigo (Elena)]
	Gran Scena [Procida-Elena] e Terzetto-Finale V° Procida-Elena-Arrigo :
	Scena e Concertato (a 3), Scena e Stretta
	Scena e Stretta finale [coro generale dei vespri] Procida-Elena-Arrigo- Monforte, Coro di Francesi, Coro di Siciliani



Le choix de la langue

L'étroite comparaison *Le Duc d'Albe* / *Les Vêpres siciliennes*, c'est-à-dire de Scribe à Scribe, est intéressante, elle montre notamment la filiation des personnages, Hélène d'Egmont devenant la duchesse Hélène dans *Les Vêpres* et Henri de Bruges, Arrigo. Rappelons en effet qu'*Arrigo* est la forme ancienne d'Enrico, simple traduction de « Henri » ! D'autre part, on voit bien comme Scribe a tout de même retouché ça et là son texte afin de bien le centrer parmi les détails nouveaux. Pourtant, cette comparaison de Scribe à Scribe, si elle est possible, ne peut être que **littéraire**. Souvenons-nous en effet que *Le Duc d'Albe*, grand-opéra français sur un texte français, n'a pas été achevé. Il nous faut donc passer par la « versione ritmica italiana » d'Angelo Zanardini... Quel intérêt resterait-il alors à utiliser le texte français original des *Vêpres siciliennes* ? D'autant que l'opéra de Verdi s'est fait connaître de par le monde dans sa traduction italienne, qui domine toujours aujourd'hui, même si l'on a tenté de reprendre –pourquoi pas ? – la version originale française. Avoir une idée de ce que *donne* l'original est logique mais n'oublions pas que ces « grands-opéras à la française » composés par des Italiens, avec leur sensibilité propre, seront toujours un peu bâtards... comme ils le seront aussi en une certaine manière, en traduction italienne, car le compositeur a essayé d'approcher le style français !... Quelle solution ? Quel compromis ?...

On en vient à tolérer le paradoxe d'une mauvaise traduction italienne de *La Favorite*, rien que pour la sonorité de la langue, qui sert plutôt mieux la musique, tant bien que mal, car ce n'est pas vraiment un opéra composé à l'italienne par Donizetti ! La meilleure solution est à trouver dans une réelle adaptation italienne, réalisée par le compositeur lui-même. C'est le cas de *I Vespri siciliani* et voici ce qu'en disait Alain Duault, rédacteur en chef de la revue *L'Avant-scène Opéra*, établissant clairement les choses, dès sa « Présentation » du numéro 75 consacré à l'ouvrage : « La position constante de *L'Avant-Scène Opéra* est de donner la version originale ou, dans des cas plus complexes comme récemment *Alceste*, les deux versions. Pourtant il y aurait quelque absurdité en ce qui concerne *Les Vêpres siciliennes* à vouloir s'accrocher à une version originale, la version française donc, qui n'est quasiment jamais jouée ni enregistrée : la carrière des *Vêpres siciliennes* s'est faite dans son adaptation italienne, réalisée par Verdi lui-même. »

Nous comparerons donc les opéras dans leur version italienne, la seule existant pour *Il Duca d'Alba*, et l'élaboration réalisée par Verdi en étroite collaboration avec le poète Arnaldo Fusinato, pour *I Vespri siciliani*.



Derniers avatars du duc d'Albe...

Avant cela, et puisque nous en sommes au sujet de la transformation, voyons un peu ce que deviendront nos personnages. Au départ était une pièce de Delavigne, on l'a vu, intitulée *Les Vêpres siciliennes*, Scribe s'en inspire, même s'il a du mal à le reconnaître, pour créer *Le Duc d'Albe*. On repasse en Sicile (!) pour l'opéra de Verdi *Les Vêpres siciliennes* et là, les travestissements les plus divers vont se succéder mais ils ne seront plus la volonté des compositeurs ou des librettistes mais le fait de la prudence de la censure !

Franco Soprano⁴ a expliqué avec une belle parenthèse ironique comment on a dû, pour la première en Italie, « transporter l'action de l'opéra à Lisbonne, en 1640, durant une insurrection portugaise contre la domination espagnole (les insurrections sont appréciées mais à condition qu'elles se déroulent chez les autres [in casa di altri] et sans aucune allusion aux puissances qui exerçaient leur “protectorat” dans les lieux où l'opéra devait être représenté). »

Ainsi habilement travestie, l'œuvre de Verdi fut donnée à Parme, le 26 décembre 1855, puis au mois de février 1856 à la Scala. Franco Soprano poursuit avec humour à propos de la première à Naples, au Teatro Nuovo l'année suivante : « et comme dans cette ville, il est complètement déconseillé de molester les Espagnols, l'action se déplace à nouveau en Sicile, mais, toujours en hommage à la diplomatie, les “opresseurs” ne sont pas les Français mais les Arabes ; à Naples, par la suite, l'opéra apparaît en une forme plus officielle au San Carlo avec le titre de *Matilde di Turenna* et avec l'action déplacée par conséquent dans la Touraine du XIII^e siècle. A Palerme on reprit le titre de *Giovanna di Guzman* mais on imposa un finale sans effusion de sang ; à Lisbonne – où l'on se moquait des Français en qualité de tyrans – *I Vespri* reprirent leur physionomie originale ; en Italie, l'opéra sera finalement présenté avec son titre et sa localisation originaux en 1861, au Teatro Carolino de Palerme, grâce au mérite de Giuseppe Garibaldi qui, avec l'expulsion des Bourbons, avait momentanément instauré un nouveau climat. »

Bien avant cela, le duc d'Albe avait lui-même déjà revêtu un nouveau costume pour ainsi dire, puisque l'opéra de Giovanni Pacini avait parfois été représenté sous le titre mystérieux d'*Adolfo di Warbel* !

⁴ In : *Omaggio al « grand opera »*, texte de présentation italien de la plaquette de l'enregistrement LP RCA d' *I Vespri siciliani* (direction de J. Levine).



Confrontation 1 : « in vostra mano ! »

Il Duca d'Alba : Acte I , Scène II — *I Vespri siciliani* : Acte I , Scène II

Aria Amelia d'Egmont (*Il Duca d'Alba*)

L'air, déjà moderne, est constitué de plusieurs sections :

« Or ben, sì, io canterò ! », (or donc, je chanterai), décide Amelia, l'orchestre souligne, *forte*, les timbales roulent. Amelia chante, puisant au plus bas de son registre sur des accords noirs, lugubres de l'orchestre. Elle déploie la métaphore du bateau en perdition, les violons frémissent, les cuivres menacent... sur le rythme vif d'une mordante cabalette, et des accords sinueux, graves et insinuants de l'orchestre, elle décrit la fureur de Dieu que l'homme, tremblant, implore de sa prière (vocalises).

Elle cite la réponse divine sans accompagnement : « L'homme ne doit-il reposer sa foi que dans ma seule pitié ? / Chacun implore du ciel le salut », puis l'orchestre frémit lorsqu'elle en arrive aux paroles décisives : « Et dans sa main, parfaitement, dans la main, il le tient ! ».

Un passage plus vibrant (en *tempo* de cabalette) à l'élan fier, digne survient : que l'homme réponde par l'audace et domine les tempêtes !

Un brusque changement s'opère alors, comme pour figurer le découragement qui s'empare si vite de l'homme, une triste lamentation des cors souligne l'interrogation d'Amelia : « Manque-t-il du sang à nos veines ? »... Les cordes accompagnent d'abord douloureusement ses paroles, ensuite, peu à peu, la ferveur monte à l'orchestre, on sent que quelque chose s'annonce... Amelia, visionnaire, triomphe : « Que l'homme réponde par l'audace », elle reprend le fier motif à tempo de cabalette, non plus seule mais avec le chœur des Flamands, et cette fois le texte est clairement allusif : « Que chacun s'éveille, surgissez ensemble ! ». Il n'y a pas de conclusion véritable, les trompettes annonçant l'arrivée imminente du duc d'Albe retentissent...

Aria Duchessa Elena (*I Vespri siciliani*)

« Sì canterò !... », oui, je chanterai : la duchesse Elena commence son air, utilisant la même métaphore du bateau en perdition et Verdi un orchestre grave – comme celui de Donizetti ! – confiant de noirs accords aux violoncelles.

Elena, ensuite, sur la triste mélodie débutant l'ouverture, cite la prière que les marins adressent à Dieu. La réponse divine sur le thème de *Aide-toi, le ciel t'aidera*, utilise un thème plus vif puis elle en arrive aux mots-clefs qu'elle répète : « in vostra man ! », votre destin est en votre main ! et attaque une vibrante cabalette, verdienne jusqu'au bout des ongles, avec ses envolées typiques où la voix est suivie par les violons : « Coraggio, su, coraggio » (courage, allons, courage). Le *da capo* n'est pas linéaire car le chœur des siciliens reprend en premier et *forte* le motif de la cabalette, que la duchesse répète enfin. (Il n'y a pas non plus de conclusion, la suite s'enchaînant sans temps d'arrêt).

* *

On peut dire que la même situation dramatique va guider les compositeurs dans la même direction, mais la similitude est ici frappante, non de par le motif musical, mais la manière d'écrire. En effet, chacun des deux airs commence sur des notes graves, et chaque air n'est pas une mélodie bien ronde ou *qui tourne rond*, à la Bellini, mais comporte plusieurs sections, système que Verdi fera sien dans sa période dite « de maturité », en revanche, l'entendre chez Donizetti – dix-sept ans auparavant ! – est quelque peu stupéfiant, si l'on pense aux airs linéaires (plus réguliers) qu'un Mercadante écrivait à la même époque.



Quant à la similitude, elle est dictée par la situation dramatique : il ne pouvait y avoir la moindre réminiscence, même inconsciente, car lorsque Verdi élaborait *Les Vêpres*, le manuscrit du *Duc d'Alba* gisait, inachevé ! On peut même dire que Donizetti est plus moderne que Verdi (!) en ce qu'il n'écrit pas de cabalette mais seulement un changement de tempo ! La cabalette d'Elena est plus mélodique, plus progressive que la pièce *allegro* de Donizetti, qui éclate, brutale, sans montée ni envolée, mais constitue un thème intense, brûlant, un cri de révolte.

Confrontation 2 : « O figlio mio ! »

Il Duca d'Alba : Acte III (Scènes I à IV) - *I Vespri siciliani*, Acte III, (Scènes I à IV).

Dans ces deux opéras, l'acte III commence de la même manière, par un air pour le baryton-tyran, suivi du grand duo de la confrontation père-fils. La divergence intervient ensuite : dans *Il Duca d'Alba* commence le Finale de l'acte, avec le chœur des condamnés au dehors et l'instant crucial du chantage au nom de « Père », suivi du rejet de Marcello, repoussé par tous ses amis qui le croient traître à leur cause.

Dans *I Vespri siciliani*, le rideau tombe sur le duo père-fils, concluant le premier tableau de l'acte III. Le second tableau se déroule dans une somptueuse salle de bal et commence par le grand ballet, suivi du Finale de l'acte s'achevant par le moment où Arrigo est repoussé par tous ses amis.

La scène, si importante, du chantage exercé par le père sur son fils est transférée à l'acte suivant. L'acte IV se passe dans la cour d'une forteresse-prison et comporte l'air du ténor, un duo avec le soprano qui y intercale une Romance, et le Finale contenant la fameuse scène de chantage.

1) l'Aria du baryton

Scena ed Aria Duca d'Alba

Le prélude (de Salvi) allie tourment et tendresse. La Scena nous montre un homme retournant sur ses erreurs passées avec la mère de Marcello. Sur de sombres accords des cordes, la clarinette traduit sa douleur face au rappel de ces mots tirés de la lettre de la mère de Marcello : « Toi à qui rien n'est sacré, si ta hache funeste rencontre Marcello di Bruges, épargne cette tête, c'est celle de ton fils ». Exclamation quasi extasiée du duc : « Oh figlio ». Les cordes commencent leur accompagnement de *pizzicati*, les cors annoncent le motif de la cavatine, graves, sérieux, interrogatifs et révélant comme une certaine angoisse ou une attente (la réalisation du bonheur), car l'air qui commence est apaisé. Les cors soulignent le premier sentiment : « Nei miei superbi gaudi », dans ses fières jouissances, louanges et lauriers résonnaient dans un cœur vide. Puis, métamorphose, les violons éperdus enlèvent sa phrase : « ma nel mio seno rinato », mais dans sa poitrine qui renaît, ne règne plus le vide, car il lui est donné de dire à un homme : « Il figlio mio sei tu ! » (mon fils, c'est toi !). Il reprend le motif principal de l'air, insistant sur les paroles, tandis que la flûte murmure derrière lui et illumine son chant, le paysage musical, faisant irradier son bonheur (teinté toutefois d'une pointe de mélancolie, à la Donizetti !) : « Il figlio mio sei tu ! ».

L'entrée de Sandoval annonçant l'arrivée de son successeur dans les Flandres et son départ pour le Portugal justifie la cabalette ducale, où le conquérant cette fois, donne libre cours à son ardeur militaire, rêvant de lauriers, sentiment un peu *extérieur* auquel Donizetti réussit pourtant à donner une certaine chaleur, une densité.



Scena e Romanza Guido di Monforte

En fait, on trouve toujours ce passage sous le nom d'« Aria » et si nous l'intitulons « Romanza » c'est parce que, techniquement, une *Romanza* est un air simple, c'est-à-dire sans cabalette, et l'air de Monforte n'en comporte pas.

Le bref prélude animé peut donner son état d'âme : « Oui, elle me haïssait », comme le duc d'Albe, le tyran gouvernant la Sicile pense à la mère de son fils et reconnaît ses erreurs. Il relit les mots d'avertissement de « la fatal donna » : « Toi pour qui rien n'est sacré, si ta hache sanglante... ». La Scena est sobre mais la clarinette souligne son exclamation : « O figlio ! ». Ici Verdi ne prolonge pas l'extase en faisant commencer l'air, car Béthune vient rendre compte de sa mission (il devait prier Arrigo de venir auprès du gouverneur mais il a fallu le conduire de force...). L'air commence : « In braccio alle dovizie », au milieu des richesses... l'accompagnement est sobre, quelques traits de violons soutiennent l'expression de sa blessure : « un vuoto...immenso...orribilile », l'orchestre s'anime lorsqu'il répète ces mots terribles « un vide immense... horrible ».

Commence alors une partie presque rêveuse, avec toujours un orchestre léger, transparent... « D'un avenir beato splende il sorriso a me », d'un avenir bienheureux, le sourire resplendit pour lui, son espoir est décrit avec une sobriété rêveuse, intériorisée. (A l'opposé, en quelque sorte, de l'exaltation donizettienne).

Dans un passage tourmenté, il dit qu'il vaincra le cœur de son fils puis reprend le thème principal sur un orchestre plus mouvant. Il en arrive au « vide immense, horrible » de son cœur, avec un impressionnant aigu sur « immenso ». Il reprend aussi le passage rêveur où il parle de l'avenir souriant qui l'attend. Ensuite Verdi tire de sa besace un typique accompagnement de menus traits de violons, auxquels se joint la clarinette imageant le bonheur du père, bonheur intime, personnel, profond mais intériorisé (autant qu'il est extériorisé chez Donizetti).

Souhaitons au lecteur qui nous accompagne en ces parallèles exaltants de pouvoir connaître également un *bonheur*, celui d'effectuer la comparaison avec le même interprète, idéal : Renato Bruson. Il fut Guido di Monforte et Duca d'Alba dans la même ville de Florence, respectivement en 1978 et 1981-82 et les deux enregistrements existent !

* *

L'exaltation donizettienne est celle du romantique qui met en avant l'expression des sentiments humains, leur donne la primauté, mais le romantisme donizettien a sa marque de fabrique, pour ainsi dire : une exaltation contrôlée, chaleureuse au possible mais toujours élégante !

On sait avec avec quelle flamme le Verdi d'*Attila* extériorisait les sentiments de ses personnages, mais pour *I Vespri*, nous avons affaire au Verdi de la maturité qui intériorise plutôt l'air et lui donne ainsi une sensibilité plus contenue, une autre profondeur, tout aussi humaine !

2°) Le Duo père-fils

Scena e Duetto Duca d'Alba–Marcello di Bruges

Les reproches du duc dirigés sur celui qui combat dans l'ombre sournoise sont suivis d'une phrase éperdue des violons quand Marcello remarque qu'il était venu pour provoquer mais sent au lieu de cela



son cœur envahi par « une terreur inconnue ! ». Dans une belle tirade passionnée, le duc déclare qu'il ne s'agit pas ici d'un sujet rebelle placé devant son tyran, mais d'un homme se retrouvant face à un ami, un frère !

Marcello, à part, affirme aussi vivement craindre plus la pitié que la rigueur de son interlocuteur. Le duc donne une image à Marcello qui reconnaît sa mère ! Une montée chromatique de l'orchestre conduit à un moment de suspension... puis le duc a une grande phrase émue, pleine de tendresse : « Oh quelle ivresse, ce nouveau sentiment / Inondant mon cœur, me prépare-t-il » ... « Il est, lui, mon fils ! », les mêmes violons, émus, soulignent la détresse de Marcello qui dit avoir perdu son seul amour... sublime phrase donnant toute la mesure dont Donizetti était capable.

Le duc reprend la phrase attendrie « grand et sublime est le nom que tu trouves », sur l'accompagnement berceur des cordes, à la manière romantique, et culminant avec les paroles, submergées par les violons : « Une seule fois appelle-moi père ! ».

Sur un orchestre tourmenté, Marcello déclare que son nom inconnu est moins difficile à porter que le sien. Commence alors une autre partie du duo, une musique désabusée qui exprime la déception du père se voyant rejeté par son fils, et la douleur de ce dernier, consterné par la nouvelle qu'il vient d'apprendre.

Comme d'habitude, l'art de Donizetti parvient à éclairer la noirceur : cette musique dont on se demande comment il fait pour la rendre ainsi désabusée, il réussit à la rendre également lumineuse ! Le duo s'interrompt lorsque le chœur, hors scène, chante la prière des condamnés...

Scena e Duetto Guido di Monforte–Arrigo

Une *Scena* très sobre accompagne les reproches de Monforte à celui qui combat dans l'ombre : « O insensé que sauva ma clémence / [...] Généreux, tu te crois, et tu fus ingrat ! ». Arrigo se demande ce qu'il se passe...

Sur le halètement très verdien des violons, Monforte commence : « Lorsque je sauvais en toi un rebelle, / Arrigo... ton cœur ne t'a-t-il rien dit ? », et la flûte souligne avec émotion les paroles « Quando un ribelle in te salvava : (lorsqu'en te sauvant, je sauvais un rebelle) ». La terreur d'Arrigo est imagée par des traits de violoncelles puis par la clarinette (*La Traviata* !), tandis que Monforte reprend sa phrase et la flûte éclaire les larmes de ses paroles, soutenues par un orchestre ressassant les mêmes accords tourmentés. Monforte donne le portrait de la mère d'Arrigo dont le sang se glace... Un *pizzicato* des cordes suspend l'atmosphère.

Monforte exprime son bonheur de contempler ce visage aimé, sur la belle phrase qui parcourt l'ouverture et lui donne sa charge de sentimentalité ; en contrepoint, s'exprime l'effroi d'Arrigo face à ce qu'il apprend. La grande phrase reprend, violoncelles au vent, magnifique et tellement verdienne.

Sans accompagnement, Monforte constate que l'autre fuit son regard... Arrigo ne pense qu'à la femme qu'il a perdue et le répète : « O donna, io t'ho perduta ! ». Monforte, alors que l'orchestre s'agite, déclare qu'il peut tout lui donner ! Et à sa phrase « È il nome mio glorioso... : mon nom est glorieux », répond celle, terrible, de son fils : « Nome esecrato egli è ! : C'est un nom détesté ! ». L'orchestre se déchaîne. Une sorte de strette douloureuse commence : pour Monforte la joie s'est envolée, justice suprême, un cruel fils juge et repousse son père ! Arrigo est désespéré d'avoir perdu



son nom inconnu ! [Le passage est coupé dans l'exécution de Rome, en 1964, que néanmoins je recommande dans la discographie].

La flûte annonce un retour à la tendresse et Monforte prie son fils qui l'implore de le laisser fuir... les violoncelles tourmentés répètent les mêmes accords... Tout demeure suspendu un moment... Arrigo s'écrie : « Ah ! voler... vers ton cœur, je voudrais / Mais je ne le peux ! — Qui te le défend, ingrat ? interroge son père. — L'image de ma mère / Qui se pose entre nous. / [...] Tu fus son bourreau. ». L'orchestre vrombit, rappelant un thème de l'ouverture.

C'est Arrigo cette fois qui reprend la superbe phrase verdienne, sur les paroles : « Ombra diletta, ombre chérie qui repose au ciel, rends-moi la force que mon cœur a perdu ». Monforte lui adresse une ardente prière : « Ouvre ton cœur à un saint amour. » (Tandis que chez Donizetti, le sentiment d'amertume et de déception donnait lieu au passage de musique désenchantée). Les cadences finales unissent les voix à défaut d'unir les personnages. Arrigo se détache de l'étreinte de Monforte, l'orchestre charge et le rideau tombe, laissant le spectateur la gorge serrée, au moment peut-être le plus poignant de l'opéra (salué par des rappels à n'en plus finir au Teatro Comunale de Florence !).

* *

Cette fois, curieusement, c'est Verdi qui exalte les sentiments avec sa phrase enflammée habitant déjà la superbe ouverture, tandis que Donizetti est plus retenu, sa phrase traduisant le bonheur du père qui retrouve un fils est tendre, émouvante, mais elle ne brûle pas de passion. Choisir est impossible entre la chaleur mélancolique de Donizetti et l'incandescence de Verdi ! Chacun à sa manière touche au sublime.

Rappelons à nouveau que dans *Il Duca d'Alba*, s'enchaîne le moment crucial du chantage à la vie des amis (et de l'aimée) et le Finale dans lequel tous les amis de Marcello sont horrifiés et le rejettent. *I Vespri siciliani* fait tomber le rideau sur ce duo père-fils. Le tableau suivant fait place à une fête avec l'incontournable ballet, puis l'on passe à ce qui représente le Finale III, au cours duquel tous rejettent Arrigo, le croyant traître à leur cause.

Confrontation 3 : « O padre, o padre mio ! »

Il Duca d'Alba : Acte III (Scènes III & IV) — *I Vespri siciliani* : Acte IV, Scène V (en partie)

« **De profundis clamavi...** » (*Il Duca d'Alba*)

Moment crucial, dont on a dit qu'il suivait, et même qu'il interrompait, le grand duo père-fils. Entendre un chœur au loin, sans accompagnement d'orchestre est déjà impressionnant mais en plus, Donizetti lui prête la couleur religieuse du recueillement. Marcello est frappé par ces « funèbres voix » qui lui arrivent et s'interroge alors que le chant au loin continue... Sandoval entre chercher des ordres ; Marcello, subitement angoissé, interroge : que se passe-t-il là-bas... et aperçoit l'échafaud et ses amis... Amelia ! Son angoisse passe aux violons et à tout l'orchestre. Le duc dit faire son « devoir inflexible et sévère » et l'orchestre acquiesce, implacable... Marcello intercède pour eux mais le duc l'interpelle de toute sa hauteur : de quel droit implore-t-il, lui, coupable comme les autres ! Les violons frémissent : « Je ne dois rien à leur complice. »

Il se radoucit et les violons soulignent ses sous-entendus, d'une phrase aigre-douce : « Je pourrais tout accorder à un fils pourvu qu'il le demande, allant jusqu'à m'appeler... "Père !" ». Un accord plaqué



ponctue le « O ciel !! » stupéfait de Marcello. Donizetti compose pour le duc une curieuse phrase insinuante qui accompagne sa calme déclaration : « Ces gens qui implorant demandent en vain ma grâce, / seul toi, si tu m'appelles père... ». Le chœur au loin se fait entendre, augmentant la pression sur l'âme du pauvre Marcello...

« Tu n'as qu'un seul mot à dire » implore le duc, « Pitié pour moi ! », répond Marcello, et commence un Trio (avec Sandoval, toujours présent) reprenant le thème « désabusé ». Marcello l'entonne cette fois en interprète principal puis donne l'étendue de son déchirement en répétant la phrase « veder spirar colei che adoro » (voir expirer celle que j'adore), sur une jolie courbe ascendante de la flûte. Il est au paroxysme de l'angoisse et, moment sublime, Donizetti lui concède une plainte tout en retenue, seulement éclairée par la flûte !

Le glas retentit, la ferveur du chœur augmente, Sandoval décrit l'avance des condamnés... la jeune fille qui attaque de pied ferme la première marche de l'échafaud ! L'orchestre tortueux bourdonne de plus en plus fort... les timbales roulent... tout s'arrête.

C'est la voix nue que le duc interroge : « Or ben ? » (or donc ?), Marcello lance un « O padre, padre mio ! » éperdu ; d'un geste, le duc fait suspendre le supplice mais ne triomphe pas : « O cruel, tu l'aimais donc autant ? », et seul le basson accompagne ses mots. Deux accords *forte* de tout l'orchestre accompagnent son ordre verbal de faire suspendre l'exécution. Il demande également que l'on conduise ici les prisonniers. Le trio reprend, conduit par Marcello, et on ressent cette reprise comme une libération...amère et désespérée ! (Certaines exécutions comme à Florence en 1981-82 coupent cette reprise du trio).

A ce moment, la lugubre marche du prélude retentit, commençant le « Finale terzo ».

« De profundis clamavi... » (*I Vespri siciliani*)

Nous sommes au quatrième acte, dans la cour d'une forteresse ; le duo Arrigo-Elena s'achève. Le Finale IV commence. Procida paraît, entouré par les soldats, bientôt suivi de Monforte. Béthune s'enquiert des ordres de Monforte à propos du sort d'Elena et de Procida, la réponse est expéditive : « Un prêtre / Et leur supplice ». Arrigo prie son père : « Grâce pour eux ou tu me tues avec eux ! », mais Procida demeure implacable envers celui qui les a trahis et même lorsqu'il apprend qu'Arrigo est le fils de Monforte, il se borne à constater cette fatalité qui scelle leur triste destin.

L'orchestre ponctue fortement, les cors préludent et les violons attaquent l'accompagnement typique, appelé affectueusement par les passionnés « halètement verdien », Procida lance alors le quatuor concertant « Addio, mia patria », reprenant le beau thème que les notes aiguës des violons illuminaient dans l'ouverture.

Le chœur des condamnés retentit au loin, plus noir et désabusé que chez Donizetti où la ferveur dominait (romantisme oblige !). Procida invite Elena à s'agenouiller, Arrigo implore la pitié de son père sur les violons frémissants, mais de quel droit implore-t-il, lui, coupable comme eux ! Réplique ce dernier. « Appelle-moi père, Arrigo / et je pardonne, à toi et à eux ! », déclare fermement Monforte. « Ne le dis jamais et laisse-moi mourir ! » s'écrie avec l'énergie du désespoir la duchesse Elena, coupant la pression que Monforte exerce sur son fils. Monforte ne s'arrête pas pour autant, et sur les violons frémissant toujours : « Dis-moi seulement, dis : "mio padre !" » / Et ils auront par moi la grâce ! ». Elena s'écrie à nouveau : « Ne le dis jamais ! Et tu auras mon pardon ! ».



Le chœur poursuit au loin... Arrigo implore : « Soutiens-moi, Toi, Grand Dieu ! », avant d'être horrifié par la vue qui se présente et que Monforte commente sans aucun ménagement : « Le bourreau a la hache en main / et attend mon signal ! ».

L'angoisse est ainsi installée : les violons, légers, lumineux, reprennent le motif du quatuor « Addio, addio mia patria », accompagnant ici les paroles, d'adieu à leur patrie d'Elena et Procida, d'horreur et d'angoisse pour Arrigo.

Lente et douce marche au supplice, émaillée de discrets roulements de timbales et toujours sur le fond du chœur des condamnés où interviennent même séparément hommes et femmes ! Verdi utilise au comble de ce moment d'angoisse les violons désabusés de *La Traviata* (ces accords déchirants à la fin du prélude du troisième acte), soutenant les paroles d'Elena et de Procida : « per sempre addio ! ». C'est la seule expression musicale de l'angoisse d'Arrigo, atteignant là son paroxysme... mais Arrigo n'y tient plus et s'écrie : « Oh padre, oh padre ! », l'orchestre tout entier s'enflamme, dominé par la joie de Monforte qui clame : « O joie ! Et c'est donc vrai ? », L'orchestre conclut doucement. Monforte fait suspendre l'exécution. (Le Finale IV se poursuit par une pseudo-réconciliation...).

* *

La comparaison est moins aisée car la situation dramatique diffère. Si le chœur des condamnés au dehors fait partie des « ingrédients » du chantage, il y a une différence de taille : Arrigo n'est pas seul avec son père et un quelconque officier, comme Marcello : Procida et la femme qu'il aime sont à ses côtés ! La pression exercée par le père est plus franche, plus directe. Elle est encore renforcée par Elena qui recommande bien à Arrigo de n'y pas céder ! Pas de phrases insinuantes des violons ni du baryton : l'échange, donc, le marché en somme, presque toute tendresse mise à part. Ce qui n'est pas le cas chez Donizetti où le sentiment, l'émotion paternels surgissent derrière le monstrueux chantage... et que l'on ne dise pas que c'est à cause de (ou grâce à) Renato Bruson en duc d'Albe, car il est également Monforte ! Emotion romantique, à fleur de peau, chez Donizetti, pathos extrême chez Verdi, profondément dramatique.

La suite du Finale dans *I Vespri* semble plus heureuse, car il est question de réconciliation (au moins dans l'esprit de Monforte) et même de mariage entre Arrigo et Elena !

Dans *Il Duca d'Alba*, on s'en souvient, la scène du chantage au nom de père est suivie du Finale où chacun est stupéfait d'apprendre qu'il est libre grâce à Marcello.

Chez Verdi, ce moment d'anathème, de rejet du pauvre Arrigo existe également mais survient dans le Finale de l'acte précédent et constitue le dernier point de comparaison.

Finale III du *Duca d'Alba*. La marche lugubre, étouffée du prélude retentit... Marcello est détruit et se demande comment il va résister à l'autre épreuve qui l'attend. Les bois exhalent une plainte comme pour illustrer l'interrogation s'emparant de lui.

Le duc s'adresse à Amelia qui déclare fièrement être « figlia d'Egmont !! » : elle vengeait son père... Le duc admire cette fidélité, sur un thème éperdu de tendresse que l'on entend dès le prélude de l'opéra. Elle savait mourir pour son père et Marcello ne veut pas vivre pour le sien ! La phrase sublime revient, la clarinette en premier, lorsque Marcello supplie son père de ne rien dire. Malheureusement, Sandoval dévoile le fait que le duc accepte tout ce que Marcello demande : une



montée chromatique de l'orchestre tout entier fait éclater la véhémence strette finale où tous repoussent avec horreur le traître !

Finale III d'*I Vespri siciliani*. Durant la fête qui conclut l'acte III, un dialogue animé se déroule entre Monforte et Arrigo, sachant bien quel danger menace. Apercevant des groupes de Siciliens qui se rapprochent, il conjure son père de se retirer, mais ce dernier ne veut rien entendre. Procida donne le signal de l'attaque : « A noi Sicilia !... », (Sicile, à nous !), mais Arrigo défend et protège son père... qui fait arrêter tout le monde... sauf Arrigo qu'il décrit comme un loyal ennemi (!), l'ayant protégé et lui ayant révélé les viles machinations qui viennent de valoir « le billot infâme » à tous les autres !

Les timbalent roulent sourdement – moment de suspens – et il n'en fallait pas plus pour provoquer un ensemble de stupeur qui s'exprime au travers de phrases brèves, nerveuses et précipitées. D'abord presque chuchotées, comme si tous avaient peine à croire à la trahison, celles-ci sont ensuite reprises avec force. Elena e Procida se lancent ensuite dans une grande phrase dont Verdi a le secret, reprise par Monforte avec Arrigo, sans oublier les violons en contrepoint.

Arrigo essaie de s'expliquer, mais tous repoussent avec horreur le traître.... L'orchestre ponctue fortement avant la grande reprise générale de la superbe phrase, de grandes vagues de violoncelles soulignent la détresse d'Elena... puis viennent les cadences finales, furieuses, plus en rapport avec cette sorte de malédiction. Un moment musicalement grandiose, portant le spectateur, ébloui par tant de charme, à l'extase esthétique.

* *

Chez Donizetti, point de charme, pour ainsi dire : la strette nous saisit à la gorge, sa musique exprimant toute l'horreur de ceux qui sont déçus dans leur unique espérance.

Si l'on excepte la verdienne partie hachée de l'ensemble qui traduit le mélange de stupeur et d'horreur, Donizetti et Verdi ont en commun un mouvement unique, là où un Mercadante, par exemple, pratiquement immuable, aurait placé bien proprement un ensemble *largo concertato*, une *scena* et l'habituelle strette finale plus vive... en bref nous offrant un « finale regolare », selon la formule italienne, c'est-à-dire régulier, conforme à la tradition établie du moment.

Cela n'étonne guère chez Verdi, qui vise toujours à la concision ; mais que Donizetti, pourtant lui-aussi préoccupé de ne pas trop faire durer les choses, évite le schéma « Ensemble concertant+stretta finale », montre une belle avance sur son temps, dans la manière de traduire une situation dramatique.

Ultimes rapprochements...

L'envie ne manque pas de continuer cette curieuse comparaison Donizetti/Verdi, d'autant qu'elle devient triple au moment de l'air du ténor ! En effet, la romance initialement composée par Donizetti pour *Le Duc d'Albe*, « Anges des cieux / Spirto gentil », nous reste, en plus de l'air ajouté par Matteo Salvi : « Angelo casto e bel ». On pourrait donc mettre en parallèle la délicate plainte romantique, la rêverie extatique du Marcello donizettien ; la douloureuse romance de Salvi, au goût ponchiellien ; et l'air d'Arrigo dans *I Vespri siciliani*, « Giornata di pianto », superbe d'amertume désabusée...



La conclusion de l'opéra ne peut faire l'objet que d'une comparaison *éloignée* car elle diffère trop d'un opéra à l'autre. Dans *Il Duca d'Alba*, le chœur des Flamands maudissant le duc sur le point de monter sur le vaisseau amiral se confond avec l'hymne de louanges clamé par les Espagnols. Le tour de force de Donizetti consiste à composer une musique suffisamment ambiguë pour exprimer efficacement les deux sentiments opposés !

Chez Verdi, les cloches sonnant pour le mariage d'Arrigo avec la duchesse Elena... sonnent également la dernière heure des oppresseurs français ! Verdi invente un thème agressif, bousculé, en marge de l'harmonie, pour décrire le moment de la révolte où les Siciliens se ruent sur leurs oppresseurs.

On peut tout de même relever comme trait commun la recherche d'un effet théâtral dans la rapidité de l'action et le sentiment de haine envers l'opresseur. Musicalement, une certaine vivacité d'écriture se retrouve, mais semble intrinsèque à l'idée d'« hymne maudissant » (pour définir ainsi l'utile musique du *Duca d'Alba*), comme à celle du massacre qui éclate au son sacré des cloches sonnant les *vêpres* de la libération.