

M. Verdi s'est produit. En voici le sujet. Le roi d'Égypte est en guerre avec son voisin le roi d'Éthiopie, Amnonaro. La fille de ce roi a été faite prisonnière et est devenue l'épouse d'Amnéris, fille du pharaon. Toutes deux brûlent de la même flamme pour un capitaine des gardes nommé Radamès. Lorsque le grand prêtre Ramfis annonce que les Éthiopiens s'avancent sur Thèbes, Radamès est désigné par le roi pour marcher contre eux. Il aime Aïda, la fille d'Amnonaro, et il ignore que c'est son père qu'il va combattre. Les prêtresses de Phihah chantent des hymnes religieux et on exécute des danses sacrées pour le succès de la guerre sainte. Amnéris reçoit la confiance de l'amour d'Aïda et conçoit contre elle une haine que la pauvre esclave est impuissante à conjurer. Radamès revient vainqueur, on lui décerne les honneurs du triomphe. Le roi Amnonaro fait partie des prisonniers éthiopiens. Le pharaon a récompensé la valeur de Radamès en lui accordant la main de sa fille. Amnonaro conjure Aïda d'obtenir de son amant le secret des opérations militaires qui se préparent encore contre leurs compatriotes. Reconquérir ses États, délivrer sa fille d'une odieuse captivité, telle épouse Radamès, tel est son dessein. Le capitaine arrive; il se laisse séduire et révèle ce qu'Amnonaro veut savoir. Mais Amnéris qui veille surprend Radamès, les prêtres l'arrêtent et les gardes s'empressent de le saisir. Pendant le jugement des coupables, Amnéris, qui s'est efforcée en vain de sauver Radamès, s'abandonne au plus grand désespoir. C'est ici que M. Verdi a dit, à notre avis, inventivement dans la composition. Radamès, tant il semble présent à l'effet de musique dramatique qu'outrance qu'il affectionne. La scène est divisée en deux parties superposées : dans la partie supérieure, le temple; au-dessous, un souterrain où les deux amants sont enfermés, et pendant que les hymnes retentissent dans le temple, pendant que des prêtresses scellent la pierre qui ferme le souterrain, Radamès et Aïda chantent le duo final, l'affranchissement de la vie par la mort et leur amour éternel dans les régions célestes vers lesquelles s'élèvent leurs derniers regards. On ne peut rien qu'il n'y ait une certaine grandeur dans les périodes de ce poème. Mais n'a-t-on pas abusé de la couleur locale et de l'érudition archéologique? et puis, n'a-t-on pas atteint les dernières limites de l'in vraisemblance en faisant chanter un duo d'amour dans les entrailles de la terre? Cet amour a eu pour interprètes, au Caire, Steller, Costa, Medini, Mongini, Mmes Pessoni, Anastasi et Grossi. Il a été accueilli avec enthousiasme. Lorsqu'il a été représenté à la Scala de Milan, le 7 février 1872, M. Verdi a été rappelé trente-deux fois sur la scène. Cédant à un entraînement systématique et national, les familles milanaises ont chargé les artistes d'offrir au maître parmesan un sceptre en ivoire et une étoile en diamants, avec le nom d'Aïda en rubis et celui de Verdi en pierres précieuses. Les interprètes étaient Pavesi, Pandolfini, Maini, Mmes Teresina Stolz et Waldmann. Pantaloni remplaça Pandolfini aux représentations suivantes.

Une petite symphonie fugée et exécutée pianissimo sert de prélude. Le travail harmonique est en aussi remarquable que l'effet d'expression en est bien rendu. Cette forme scolastique se trouve encore dans la scène d'introduction, entre Ramfis et Radamès. La romanza de Radamès, Aïda, est fort gracieuse. Les accords placés à l'air qui l'accompagne produisent un joli effet.

Toute la musique écrite pour le deuxième tableau de cet acte a un caractère incontestable d'originalité. M. Verdi a fait usage des tonalités anciennes et introduit plusieurs progressions particulières aux modes du chant grégorien. On a prétendu qu'il avait reproduit, dans les motifs des danses sacrées, des mélodies indigènes. Cela est possible. Plaisirs de ces chants africains, transmis par la tradition, remontent à une haute antiquité et par conséquent ont beaucoup d'analogie avec plusieurs de nos plains-chants. Mais le compositeur les a accompagnés d'une harmonie excellente et souvent un contre-point très-habile, de telle sorte qu'ils n'offrent pas l'oreille et ne forment pas une dissonance dans l'œuvre artistique. Toute cette scène dans le temple de Vulcaïn à Memphis est extrêmement belle.

Le chœur de femmes qui ouvre le deuxième acte, précédé d'accords de harpe d'une tonalité un peu étrange, est assez joli. La phrase d'Amnéris : *Ah! vien, amor mio, m'inebbria*, sert de rentrée à la reprise de ce chœur et le termine ensuite d'une manière originale. Pendant que les esclaves continuent à parler leur maîtresse pour la fête triomphale, on exécute une danse mauresque. Le compositeur a harmonisé, avec beaucoup d'habileté, les mélodies bizarres qu'il a choisies; il y a un passage de tierces et sixtes consécutives sur le sol pédale, qui rappelle l'organum du moyen âge, la diaphonie et les jeux de mutation de l'orgue. Dans les *Trovens* de Bernart, celui-ci avait aussi imaginé d'harmoniser de prétendus airs carthaginois, mais sans succès. Ici M. Verdi est parvenu à rendre tolérables ces mélodies vraiment barbares. Lorsque Aïda fait son entrée en portant la couronne, et qu'Amnéris, pressentant

en elle une rivale, va lui arracher par la rose le secret fatal, l'orchestre fait entendre le motif du prélude. Cette pensée est heureuse, parce que, en effet, toute la force du drame est concentrée dans la scène qui va suivre. Dans la première partie de ce beau duo, entre l'esclave, fille du roi éthiopien, et la fille du pharaon, chaque phrase mélodique est parlante. Les accords qui en accompagnent le début

*Fu la sorte dell'armi a' tuoi funesta, Povera Aïda!*

témoignent assez de la résolution qu'a prise M. Verdi, d'en finir avec la réputation d'harmoniste négligent que certains critiques ont cherché à lui faire. Le cantabile d'Amnéris est caressant et de nature à tromper la malheureuse captive. La passion de celle-ci se révèle malgré elle dans une phrase pleine d'élan : *Amore, amore!* L'adagio : *Ah! pietà ti prenda del mio dolor*, n'a qu'une phrase de huit mesures; mais elle est pathétique. Amnéris triomphe de sa rivale avec une suprême insolence et, sur les notes du chœur qui demande, dans la coulisse, la mort du roi vaincu, lance une phrase pleine de haine et d'orgueil et abandonne Aïda à son désespoir. Dans la deuxième partie de ce duo, M. Verdi a accumulé les modulations et les allérations de telle sorte qu'il n'y a plus de tonalité principale; l'effet dramatique produit; quant au discours musical, ses complications sont sans doute beaucoup d'honneur à l'art d'écrire du maître, mais elles ne parviennent pas à dissimuler la vulgarité des idées. Les accents douloureux d'Aïda sur les mots : *Nami, pietà!* qui se perdent derrière la scène, rappellent l'effet vocal produit dans une situation toute différente par Gilda dans *Rigoletto*. Le finale du deuxième acte d'Aïda est non-seulement le plus grand effet de son compositeur, mais c'est une des conceptions les plus grandioses de l'art musical contemporain. L'importance de la mise en scène, la magnificence du spectacle, la diversité des intérêts des personnages, l'action forte du drame, tout d'ailleurs contribue à donner à une hauteur inaccoutumée l'inspiration du compositeur. Le chœur triomphal : *Gloria all' Egitto*, est sonore et conduit magistralement; la fanfare de la troupe égyptienne est bien caractérisée et offre une modulation d'un brillant effet de la bémol en si naturel, ou plus correctement en ut bémol; car cette fois l'auteur a bien voulu recourir à l'effet enharmonique et ne pas charger sa musique de bémols et de doubles bémols, ce qui rend souvent difficile l'exécution de quelques passages qui ont une notation moins prétentieuse simplifiée par le compositeur. La reconnaissance du roi Amnonaro par sa fille, les supplications des captifs, la sympathie du peuple en leur faveur, les imprécations des prêtres qui, au nom des dieux de l'Égypte, sollicitent leur mort; les passions diverses qui agitent Radamès, Aïda, Amnéris; la majesté du pharaon, l'espoir de la vengeance que nourrit le roi captif, tout cela est peint avec force et un grand effet d'ensemble. Au point de vue technique, l'idée principale chantée par Amnonaro : *Mia tu, re, tu signore possente*, est excellente. L'harmonie un peu compliquée et modulante qui l'accompagne ajoute au caractère d'un simple prière des pensées secrètes et exprime l'espérance non avouée du chef éthiopien de reconquérir sa liberté et ses États. Ce motif, en fa, sert de sujet à deux magnifiques développements dans le roi a donné à son lieutenant la main de sa fille Amnéris, le finale prend une autre forme et rentre dans les données ordinaires. Cette forme est certainement fort belle; c'est celle dont M. Verdi a fait usage dans la partie de ses opéras, et avec un grand succès dans *Bruna*. Cette mélodie large et dramatique, sur un rythme formé de sixains ou de doubles triolés, est due primitivement à Rossini, ne l'oublions jamais. Donizetti y a ajouté un grand perfectionnement dans le sextor de *Lucie*. Mercadante l'a employée souvent, et enfin M. Verdi l'a faite sienne, lui donnant encore plus d'accent et de nerf; la dernière partie : *Ah! qual speme omai più restami!* termine dignement.

Dans les deux derniers actes, le sentiment dramatique l'emporte de beaucoup sur l'inspiration musicale. On y remarque aussi des efforts excessifs pour imaginer de nouveaux effets d'harmonie, et ces tentatives n'ont pas été toutes justifiées par le succès. L'introduction du troisième acte est d'une monotonie étrange. La prière d'Aïda : *O cieli azzurri, o dolci aere native*, est fort mélancolique et accompagnée avec une grande douceur. On y remarque une reminiscence du *Misère* de Trovatore; la phrase : *O patria mia, mai più ti rivedrò!* rappelle celle qui est connue : *Non ti scorderò, non ti scorderò!* Le duo d'Aïda et d'Amnonaro est exécuté avec un dessein scénique du répertoire italien. La situation est pleine de force et d'angoisse; elle est de celles où M. Verdi se complait; c'est son élément. Il était difficile d'amener Aïda à faire concurrence au dessein de son père l'amour que le jeune chef égyptien ressent pour elle. Les différents mouvements de la musique, sa chaleureuse puissance, ses expressions variées et habilement menagées rendent en peu de temps presque plausible la soumission de la jeune fille aux injonctions

et aux prières d'Amnonaro, et excusable une détermination dont elle ne prévoit pas les conséquences; rendre la couronne à son père, revoir sa patrie, échapper à un ignominieux esclavage, empêcher son amant de devenir l'époux d'Amnéris, sa rivale, telles sont les pensées qui l'assillent pendant ce duo, et elles sont bien capables de troubler un moment sa raison. Amnonaro chante avec animation et douceur ces phrases charmantes :

*Rivedrai la foresta imballanata, Le frache valli, i nostri tempi d'or!*

*Spese felice a lui che essistit tanto, Tripiud' immenit mi potrai gioir!*

La description du carnage de ses sujets, du meurtre des membres de sa famille, l'évocation de l'ombre de la mère d'Aïda sont rendues avec des procédés de rythme et d'harmonie très-remarquables; le crescendo, pendant lequel Aïda, domptée par la malédiction paternelle, se traite aux pieds d'Amnonaro, est puissamment conduit et s'arrête subitement pour faire place à un pianissimo sur ces paroles : *O patrial quanto mi costi!* Dans le détail et la scène finale du troisième acte, le compositeur maintient le spectateur à la hauteur de cette terrible situation. On y distingue trois mélodies de caractères différents, peu originales cependant. Elles tirent leur principal mérite de leur appropriation aux paroles de M. Jamini. Foresta, qui lui donne, lui dit notamment que, le roi du Northumberland ayant chargé un nommé Utta d'aller chercher à Canterbury la princesse Eanleda, dont il avait obtenu la main, Utta avant son départ se recommanda aux prières d'Aïda. Aïda lui donna qu'il n'y avait rien de plus à faire que de se recommander à Dieu, et qu'il ne fallait pas se laisser aller à l'orgueil et à l'abandonne Aïda à son désespoir. Dans la deuxième partie de ce duo, M. Verdi a accumulé les modulations et les allérations de telle sorte qu'il n'y a plus de tonalité principale; l'effet dramatique produit; quant au discours musical, ses complications sont sans doute beaucoup d'honneur à l'art d'écrire du maître, mais elles ne parviennent pas à dissimuler la vulgarité des idées. Les accents douloureux d'Aïda sur les mots : *Nami, pietà!* qui se perdent derrière la scène, rappellent l'effet vocal produit dans une situation toute différente par Gilda dans *Rigoletto*. Le finale du deuxième acte d'Aïda est non-seulement le plus grand effet de son compositeur, mais c'est une des conceptions les plus grandioses de l'art musical contemporain. L'importance de la mise en scène, la magnificence du spectacle, la diversité des intérêts des personnages, l'action forte du drame, tout d'ailleurs contribue à donner à une hauteur inaccoutumée l'inspiration du compositeur. Le chœur triomphal : *Gloria all' Egitto*, est sonore et conduit magistralement; la fanfare de la troupe égyptienne est bien caractérisée et offre une modulation d'un brillant effet de la bémol en si naturel, ou plus correctement en ut bémol; car cette fois l'auteur a bien voulu recourir à l'effet enharmonique et ne pas charger sa musique de bémols et de doubles bémols, ce qui rend souvent difficile l'exécution de quelques passages qui ont une notation moins prétentieuse simplifiée par le compositeur. La reconnaissance du roi Amnonaro par sa fille, les supplications des captifs, la sympathie du peuple en leur faveur, les imprécations des prêtres qui, au nom des dieux de l'Égypte, sollicitent leur mort; les passions diverses qui agitent Radamès, Aïda, Amnéris; la majesté du pharaon, l'espoir de la vengeance que nourrit le roi captif, tout cela est peint avec force et un grand effet d'ensemble. Au point de vue technique, l'idée principale chantée par Amnonaro : *Mia tu, re, tu signore possente*, est excellente. L'harmonie un peu compliquée et modulante qui l'accompagne ajoute au caractère d'un simple prière des pensées secrètes et exprime l'espérance non avouée du chef éthiopien de reconquérir sa liberté et ses États. Ce motif, en fa, sert de sujet à deux magnifiques développements dans le roi a donné à son lieutenant la main de sa fille Amnéris, le finale prend une autre forme et rentre dans les données ordinaires. Cette forme est certainement fort belle; c'est celle dont M. Verdi a fait usage dans la partie de ses opéras, et avec un grand succès dans *Bruna*. Cette mélodie large et dramatique, sur un rythme formé de sixains ou de doubles triolés, est due primitivement à Rossini, ne l'oublions jamais. Donizetti y a ajouté un grand perfectionnement dans le sextor de *Lucie*. Mercadante l'a employée souvent, et enfin M. Verdi l'a faite sienne, lui donnant encore plus d'accent et de nerf; la dernière partie : *Ah! qual speme omai più restami!* termine dignement.

Dans les deux derniers actes, le sentiment dramatique l'emporte de beaucoup sur l'inspiration musicale. On y remarque aussi des efforts excessifs pour imaginer de nouveaux effets d'harmonie, et ces tentatives n'ont pas été toutes justifiées par le succès. L'introduction du troisième acte est d'une monotonie étrange. La prière d'Aïda : *O cieli azzurri, o dolci aere native*, est fort mélancolique et accompagnée avec une grande douceur. On y remarque une reminiscence du *Misère* de Trovatore; la phrase : *O patria mia, mai più ti rivedrò!* rappelle celle qui est connue : *Non ti scorderò, non ti scorderò!* Le duo d'Aïda et d'Amnonaro est exécuté avec un dessein scénique du répertoire italien. La situation est pleine de force et d'angoisse; elle est de celles où M. Verdi se complait; c'est son élément. Il était difficile d'amener Aïda à faire concurrence au dessein de son père l'amour que le jeune chef égyptien ressent pour elle. Les différents mouvements de la musique, sa chaleureuse puissance, ses expressions variées et habilement menagées rendent en peu de temps presque plausible la soumission de la jeune fille aux injonctions

et aux prières d'Amnonaro, et excusable une détermination dont elle ne prévoit pas les conséquences; rendre la couronne à son père, revoir sa patrie, échapper à un ignominieux esclavage, empêcher son amant de devenir l'époux d'Amnéris, sa rivale, telles sont les pensées qui l'assillent pendant ce duo, et elles sont bien capables de troubler un moment sa raison. Amnonaro chante avec animation et douceur ces phrases charmantes :

*Rivedrai la foresta imballanata, Le frache valli, i nostri tempi d'or!*

*Spese felice a lui che essistit tanto, Tripiud' immenit mi potrai gioir!*

et aux prières d'Amnonaro, et excusable une détermination dont elle ne prévoit pas les conséquences; rendre la couronne à son père, revoir sa patrie, échapper à un ignominieux esclavage, empêcher son amant de devenir l'époux d'Amnéris, sa rivale, telles sont les pensées qui l'assillent pendant ce duo, et elles sont bien capables de troubler un moment sa raison. Amnonaro chante avec animation et douceur ces phrases charmantes :

*Rivedrai la foresta imballanata, Le frache valli, i nostri tempi d'or!*

*Spese felice a lui che essistit tanto, Tripiud' immenit mi potrai gioir!*

La description du carnage de ses sujets, du meurtre des membres de sa famille, l'évocation de l'ombre de la mère d'Aïda sont rendues avec des procédés de rythme et d'harmonie très-remarquables; le crescendo, pendant lequel Aïda, domptée par la malédiction paternelle, se traite aux pieds d'Amnonaro, est puissamment conduit et s'arrête subitement pour faire place à un pianissimo sur ces paroles : *O patrial quanto mi costi!* Dans le détail et la scène finale du troisième acte, le compositeur maintient le spectateur à la hauteur de cette terrible situation. On y distingue trois mélodies de caractères différents, peu originales cependant. Elles tirent leur principal mérite de leur appropriation aux paroles de M. Jamini. Foresta, qui lui donne, lui dit notamment que, le roi du Northumberland ayant chargé un nommé Utta d'aller chercher à Canterbury la princesse Eanleda, dont il avait obtenu la main, Utta avant son départ se recommanda aux prières d'Aïda. Aïda lui donna qu'il n'y avait rien de plus à faire que de se recommander à Dieu, et qu'il ne fallait pas se laisser aller à l'orgueil et à l'abandonne Aïda à son désespoir. Dans la deuxième partie de ce duo, M. Verdi a accumulé les modulations et les allérations de telle sorte qu'il n'y a plus de tonalité principale; l'effet dramatique produit; quant au discours musical, ses complications sont sans doute beaucoup d'honneur à l'art d'écrire du maître, mais elles ne parviennent pas à dissimuler la vulgarité des idées. Les accents douloureux d'Aïda sur les mots : *Nami, pietà!* qui se perdent derrière la scène, rappellent l'effet vocal produit dans une situation toute différente par Gilda dans *Rigoletto*. Le finale du deuxième acte d'Aïda est non-seulement le plus grand effet de son compositeur, mais c'est une des conceptions les plus grandioses de l'art musical contemporain. L'importance de la mise en scène, la magnificence du spectacle, la diversité des intérêts des personnages, l'action forte du drame, tout d'ailleurs contribue à donner à une hauteur inaccoutumée l'inspiration du compositeur. Le chœur triomphal : *Gloria all' Egitto*, est sonore et conduit magistralement; la fanfare de la troupe égyptienne est bien caractérisée et offre une modulation d'un brillant effet de la bémol en si naturel, ou plus correctement en ut bémol; car cette fois l'auteur a bien voulu recourir à l'effet enharmonique et ne pas charger sa musique de bémols et de doubles bémols, ce qui rend souvent difficile l'exécution de quelques passages qui ont une notation moins prétentieuse simplifiée par le compositeur. La reconnaissance du roi Amnonaro par sa fille, les supplications des captifs, la sympathie du peuple en leur faveur, les imprécations des prêtres qui, au nom des dieux de l'Égypte, sollicitent leur mort; les passions diverses qui agitent Radamès, Aïda, Amnéris; la majesté du pharaon, l'espoir de la vengeance que nourrit le roi captif, tout cela est peint avec force et un grand effet d'ensemble. Au point de vue technique, l'idée principale chantée par Amnonaro : *Mia tu, re, tu signore possente*, est excellente. L'harmonie un peu compliquée et modulante qui l'accompagne ajoute au caractère d'un simple prière des pensées secrètes et exprime l'espérance non avouée du chef éthiopien de reconquérir sa liberté et ses États. Ce motif, en fa, sert de sujet à deux magnifiques développements dans le roi a donné à son lieutenant la main de sa fille Amnéris, le finale prend une autre forme et rentre dans les données ordinaires. Cette forme est certainement fort belle; c'est celle dont M. Verdi a fait usage dans la partie de ses opéras, et avec un grand succès dans *Bruna*. Cette mélodie large et dramatique, sur un rythme formé de sixains ou de doubles triolés, est due primitivement à Rossini, ne l'oublions jamais. Donizetti y a ajouté un grand perfectionnement dans le sextor de *Lucie*. Mercadante l'a employée souvent, et enfin M. Verdi l'a faite sienne, lui donnant encore plus d'accent et de nerf; la dernière partie : *Ah! qual speme omai più restami!* termine dignement.

*Fu la sorte dell'armi a' tuoi funesta, Povera Aïda!*

témoignent assez de la résolution qu'a prise M. Verdi, d'en finir avec la réputation d'harmoniste négligent que certains critiques ont cherché à lui faire. Le cantabile d'Amnéris est caressant et de nature à tromper la malheureuse captive. La passion de celle-ci se révèle malgré elle dans une phrase pleine d'élan : *Amore, amore!* L'adagio : *Ah! pietà ti prenda del mio dolor*, n'a qu'une phrase de huit mesures; mais elle est pathétique. Amnéris triomphe de sa rivale avec une suprême insolence et, sur les notes du chœur qui demande, dans la coulisse, la mort du roi vaincu, lance une phrase pleine de haine et d'orgueil et abandonne Aïda à son désespoir. Dans la deuxième partie de ce duo, M. Verdi a accumulé les modulations et les allérations de telle sorte qu'il n'y a plus de tonalité principale; l'effet dramatique produit; quant au discours musical, ses complications sont sans doute beaucoup d'honneur à l'art d'écrire du maître, mais elles ne parviennent pas à dissimuler la vulgarité des idées. Les accents douloureux d'Aïda sur les mots : *Nami, pietà!* qui se perdent derrière la scène, rappellent l'effet vocal produit dans une situation toute différente par Gilda dans *Rigoletto*. Le finale du deuxième acte d'Aïda est non-seulement le plus grand effet de son compositeur, mais c'est une des conceptions les plus grandioses de l'art musical contemporain. L'importance de la mise en scène, la magnificence du spectacle, la diversité des intérêts des personnages, l'action forte du drame, tout d'ailleurs contribue à donner à une hauteur inaccoutumée l'inspiration du compositeur. Le chœur triomphal : *Gloria all' Egitto*, est sonore et conduit magistralement; la fanfare de la troupe égyptienne est bien caractérisée et offre une modulation d'un brillant effet de la bémol en si naturel, ou plus correctement en ut bémol; car cette fois l'auteur a bien voulu recourir à l'effet enharmonique et ne pas charger sa musique de bémols et de doubles bémols, ce qui rend souvent difficile l'exécution de quelques passages qui ont une notation moins prétentieuse simplifiée par le compositeur. La reconnaissance du roi Amnonaro par sa fille, les supplications des captifs, la sympathie du peuple en leur faveur, les imprécations des prêtres qui, au nom des dieux de l'Égypte, sollicitent leur mort; les passions diverses qui agitent Radamès, Aïda, Amnéris; la majesté du pharaon, l'espoir de la vengeance que nourrit le roi captif, tout cela est peint avec force et un grand effet d'ensemble. Au point de vue technique, l'idée principale chantée par Amnonaro : *Mia tu, re, tu signore possente*, est excellente. L'harmonie un peu compliquée et modulante qui l'accompagne ajoute au caractère d'un simple prière des pensées secrètes et exprime l'espérance non avouée du chef éthiopien de reconquérir sa liberté et ses États. Ce motif, en fa, sert de sujet à deux magnifiques développements dans le roi a donné à son lieutenant la main de sa fille Amnéris, le finale prend une autre forme et rentre dans les données ordinaires. Cette forme est certainement fort belle; c'est celle dont M. Verdi a fait usage dans la partie de ses opéras, et avec un grand succès dans *Bruna*. Cette mélodie large et dramatique, sur un rythme formé de sixains ou de doubles triolés, est due primitivement à Rossini, ne l'oublions jamais. Donizetti y a ajouté un grand perfectionnement dans le sextor de *Lucie*. Mercadante l'a employée souvent, et enfin M. Verdi l'a faite sienne, lui donnant encore plus d'accent et de nerf; la dernière partie : *Ah! qual speme omai più restami!* termine dignement.

*Fu la sorte dell'armi a' tuoi funesta, Povera Aïda!*

témoignent assez de la résolution qu'a prise M. Verdi, d'en finir avec la réputation d'harmoniste négligent que certains critiques ont cherché à lui faire. Le cantabile d'Amnéris est caressant et de nature à tromper la malheureuse captive. La passion de celle-ci se révèle malgré elle dans une phrase pleine d'élan : *Amore, amore!* L'adagio : *Ah! pietà ti prenda del mio dolor*, n'a qu'une phrase de huit mesures; mais elle est pathétique. Amnéris triomphe de sa rivale avec une suprême insolence et, sur les notes du chœur qui demande, dans la coulisse, la mort du roi vaincu, lance une phrase pleine de haine et d'orgueil et abandonne Aïda à son désespoir. Dans la deuxième partie de ce duo, M. Verdi a accumulé les modulations et les allérations de telle sorte qu'il n'y a plus de tonalité principale; l'effet dramatique produit; quant au discours musical, ses complications sont sans doute beaucoup d'honneur à l'art d'écrire du maître, mais elles ne parviennent pas à dissimuler la vulgarité des idées. Les accents douloureux d'Aïda sur les mots : *Nami, pietà!* qui se perdent derrière la scène, rappellent l'effet vocal produit dans une situation toute différente par Gilda dans *Rigoletto*. Le finale du deuxième acte d'Aïda est non-seulement le plus grand effet de son compositeur, mais c'est une des conceptions les plus grandioses de l'art musical contemporain. L'importance de la mise en scène, la magnificence du spectacle, la diversité des intérêts des personnages, l'action forte du drame, tout d'ailleurs contribue à donner à une hauteur inaccoutumée l'inspiration du compositeur. Le chœur triomphal : *Gloria all' Egitto*, est sonore et conduit magistralement; la fanfare de la troupe égyptienne est bien caractérisée et offre une modulation d'un brillant effet de la bémol en si naturel, ou plus correctement en ut bémol; car cette fois l'auteur a bien voulu recourir à l'effet enharmonique et ne pas charger sa musique de bémols et de doubles bémols, ce qui rend souvent difficile l'exécution de quelques passages qui ont une notation moins prétentieuse simplifiée par le compositeur. La reconnaissance du roi Amnonaro par sa fille, les supplications des captifs, la sympathie du peuple en leur faveur, les imprécations des prêtres qui, au nom des dieux de l'Égypte, sollicitent leur mort; les passions diverses qui agitent Radamès, Aïda, Amnéris; la majesté du pharaon, l'espoir de la vengeance que nourrit le roi captif, tout cela est peint avec force et un grand effet d'ensemble. Au point de vue technique, l'idée principale chantée par Amnonaro : *Mia tu, re, tu signore possente*, est excellente. L'harmonie un peu compliquée et modulante qui l'accompagne ajoute au caractère d'un simple prière des pensées secrètes et exprime l'espérance non avouée du chef éthiopien de reconquérir sa liberté et ses États. Ce motif, en fa, sert de sujet à deux magnifiques développements dans le roi a donné à son lieutenant la main de sa fille Amnéris, le finale prend une autre forme et rentre dans les données ordinaires. Cette forme est certainement fort belle; c'est celle dont M. Verdi a fait usage dans la partie de ses opéras, et avec un grand succès dans *Bruna*. Cette mélodie large et dramatique, sur un rythme formé de sixains ou de doubles triolés, est due primitivement à Rossini, ne l'oublions jamais. Donizetti y a ajouté un grand perfectionnement dans le sextor de *Lucie*. Mercadante l'a employée souvent, et enfin M. Verdi l'a faite sienne, lui donnant encore plus d'accent et de nerf; la dernière partie : *Ah! qual speme omai più restami!* termine dignement.

*Fu la sorte dell'armi a' tuoi funesta, Povera Aïda!*

témoignent assez de la résolution qu'a prise M. Verdi, d'en finir avec la réputation d'harmoniste négligent que certains critiques ont cherché à lui faire. Le cantabile d'Amnéris est caressant et de nature à tromper la malheureuse captive. La passion de celle-ci se révèle malgré elle dans une phrase pleine d'élan : *Amore, amore!* L'adagio : *Ah! pietà ti prenda del mio dolor*, n'a qu'une phrase de huit mesures; mais elle est pathétique. Amnéris triomphe de sa rivale avec une suprême insolence et, sur les notes du chœur qui demande, dans la coulisse, la mort du roi vaincu, lance une phrase pleine de haine et d'orgueil et abandonne Aïda à son désespoir. Dans la deuxième partie de ce duo, M. Verdi a accumulé les modulations et les allérations de telle sorte qu'il n'y a plus de tonalité principale; l'effet dramatique produit; quant au discours musical, ses complications sont sans doute beaucoup d'honneur à l'art d'écrire du maître, mais elles ne parviennent pas à dissimuler la vulgarité des idées. Les accents douloureux d'Aïda sur les mots : *Nami, pietà!* qui se perdent derrière la scène, rappellent l'effet vocal produit dans une situation toute différente par Gilda dans *Rigoletto*. Le finale du deuxième acte d'Aïda est non-seulement le plus grand effet de son compositeur, mais c'est une des conceptions les plus grandioses de l'art musical contemporain. L'importance de la mise en scène, la magnificence du spectacle, la diversité des intérêts des personnages, l'action forte du drame, tout d'ailleurs contribue à donner à une hauteur inaccoutumée l'inspiration du compositeur. Le chœur triomphal : *Gloria all' Egitto*, est sonore et conduit magistralement; la fanfare de la troupe égyptienne est bien caractérisée et offre une modulation d'un brillant effet de la bémol en si naturel, ou plus correctement en ut bémol; car cette fois l'auteur a bien voulu recourir à l'effet enharmonique et ne pas charger sa musique de bémols et de doubles bémols, ce qui rend souvent difficile l'exécution de quelques passages qui ont une notation moins prétentieuse simplifiée par le compositeur. La reconnaissance du roi Amnonaro par sa fille, les supplications des captifs, la sympathie du peuple en leur faveur, les imprécations des prêtres qui, au nom des dieux de l'Égypte, sollicitent leur mort; les passions diverses qui agitent Radamès, Aïda, Amnéris; la majesté du pharaon, l'espoir de la vengeance que nourrit le roi captif, tout cela est peint avec force et un grand effet d'ensemble. Au point de vue technique, l'idée principale chantée par Amnonaro : *Mia tu, re, tu signore possente*, est excellente. L'harmonie un peu compliquée et modulante qui l'accompagne ajoute au caractère d'un simple prière des pensées secrètes et exprime l'espérance non avouée du chef éthiopien de reconquérir sa liberté et ses États. Ce motif, en fa, sert de sujet à deux magnifiques développements dans le roi a donné à son lieutenant la main de sa fille Amnéris, le finale prend une autre forme et rentre dans les données ordinaires. Cette forme est certainement fort belle; c'est celle dont M. Verdi a fait usage dans la partie de ses opéras, et avec un grand succès dans *Bruna*. Cette mélodie large et dramatique, sur un rythme formé de sixains ou de doubles triolés, est due primitivement à Rossini, ne l'oublions jamais. Donizetti y a ajouté un grand perfectionnement dans le sextor de *Lucie*. Mercadante l'a employée souvent, et enfin M. Verdi l'a faite sienne, lui donnant encore plus d'accent et de nerf; la dernière partie : *Ah! qual speme omai più restami!* termine dignement.

*Fu la sorte dell'armi a' tuoi funesta, Povera Aïda!*

témoignent assez de la résolution qu'a prise M. Verdi, d'en finir avec la réputation d'harmoniste négligent que certains critiques ont cherché à lui faire. Le cantabile d'Amnéris est caressant et de nature à tromper la malheureuse captive. La passion de celle-ci se révèle malgré elle dans une phrase pleine d'élan : *Amore, amore!* L'adagio : *Ah! pietà ti prenda del mio dolor*, n'a qu'une phrase de huit mesures; mais elle est pathétique. Amnéris triomphe de sa rivale avec une suprême insolence et, sur les notes du chœur qui demande, dans la coulisse, la mort du roi vaincu, lance une phrase pleine de haine et d'orgueil et abandonne Aïda à son désespoir. Dans la deuxième partie de ce duo, M. Verdi a accumulé les modulations et les allérations de telle sorte qu'il n'y a plus de tonalité principale; l'effet dramatique produit; quant au discours musical, ses complications sont sans doute beaucoup d'honneur à l'art d'écrire du maître, mais elles ne parviennent pas à dissimuler la vulgarité des idées. Les accents douloureux d'Aïda sur les mots : *Nami, pietà!* qui se perdent derrière la scène, rappellent l'effet vocal produit dans une situation toute différente par Gilda dans *Rigoletto*. Le finale du deuxième acte d'Aïda est non-seulement le plus grand effet de son compositeur, mais c'est une des conceptions les plus grandioses de l'art musical contemporain. L'importance de la mise en scène, la magnificence du spectacle, la diversité des intérêts des personnages, l'action forte du drame, tout d'ailleurs contribue à donner à une hauteur inaccoutumée l'inspiration du compositeur. Le chœur triomphal : *Gloria all' Egitto*, est sonore et conduit magistralement; la fanfare de la troupe égyptienne est bien caractérisée et offre une modulation d'un brillant effet de la bémol en si naturel, ou plus correctement en ut bémol; car cette fois l'auteur a bien voulu recourir à l'effet enharmonique et ne pas charger sa musique de bémols et de doubles bémols, ce qui rend souvent difficile l'exécution de quelques passages qui ont une notation moins prétentieuse simplifiée par le compositeur. La reconnaissance du roi Amnonaro par sa fille, les supplications des captifs, la sympathie du peuple en leur faveur, les imprécations des prêtres qui, au nom des dieux de l'Égypte, sollicitent leur mort; les passions diverses qui agitent Radamès, Aïda, Amnéris; la majesté du pharaon, l'espoir de la vengeance que nourrit le roi captif, tout cela est peint avec force et un grand effet d'ensemble. Au point de vue technique, l'idée principale chantée par Amnonaro : *Mia tu, re, tu signore possente*, est excellente. L'harmonie un peu compliquée et modulante qui l'accompagne ajoute au caractère d'un simple prière des pensées secrètes et exprime l'espérance non avouée du chef éthiopien de reconquérir sa liberté et ses États. Ce motif, en fa, sert de sujet à deux magnifiques développements dans le roi a donné à son lieutenant la main de sa fille Amnéris, le finale prend une autre forme et rentre dans les données ordinaires. Cette forme est certainement fort belle; c'est celle dont M. Verdi a fait usage dans la partie de ses opéras, et avec un grand succès dans *Bruna*. Cette mélodie large et dramatique, sur un rythme formé de sixains ou de doubles triolés, est due primitivement à Rossini, ne l'oublions jamais. Donizetti y a ajouté un grand perfectionnement dans le sextor de *Lucie*. Mercadante l'a employée souvent, et enfin M. Verdi l'a faite sienne, lui donnant encore plus d'accent et de nerf; la dernière partie : *Ah! qual speme omai più restami!* termine dignement.

et aux prières d'Amnonaro, et excusable une détermination dont elle ne prévoit pas les conséquences; rendre la couronne à son père, revoir sa patrie, échapper à un ignominieux esclavage, empêcher son amant de devenir l'époux d'Amnéris, sa rivale, telles sont les pensées qui l'assillent pendant ce duo, et elles sont bien capables de troubler un moment sa raison. Amnonaro chante avec animation et douceur ces phrases charmantes :

*Rivedrai la foresta imballanata, Le frache valli, i nostri tempi d'or!*

*Spese felice a lui che essistit tanto, Tripiud' immenit mi potrai gioir!*

La description du carnage de ses sujets, du meurtre des membres de sa famille, l'évocation de l'ombre de la mère d'Aïda sont rendues avec des procédés de rythme et d'harmonie très-remarquables; le crescendo, pendant lequel Aïda, domptée par la malédiction paternelle, se traite aux pieds d'Amnonaro, est puissamment conduit et s'arrête subitement pour faire place à un pianissimo sur ces paroles : *O patrial quanto mi costi!* Dans le détail et la scène finale du troisième acte, le compositeur maintient le spectateur à la hauteur de cette terrible situation. On y distingue trois mélodies de caractères différents, peu originales cependant. Elles tirent leur principal mérite de leur appropriation aux paroles de M. Jamini. Foresta, qui lui donne, lui dit notamment que, le roi du Northumberland ayant chargé un nommé Utta d'aller chercher à Canterbury la princesse Eanleda, dont il avait obtenu la main, Utta avant son départ se recommanda aux prières d'Aïda. Aïda lui donna qu'il n'y avait rien de plus à faire que de se recommander à Dieu, et qu'il ne fallait pas se laisser aller à l'orgueil et à l'abandonne Aïda à son désespoir. Dans la deuxième partie de ce duo, M. Verdi a accumulé les modulations et les allérations de telle sorte qu'il n'y a plus de tonalité principale; l'effet dramatique produit; quant au discours musical, ses complications sont sans doute beaucoup d'honneur à l'art d'écrire du maître, mais elles ne parviennent pas à dissimuler la vulgarité des idées. Les accents douloureux d'Aïda sur les mots : *Nami, pietà!* qui se perdent derrière la scène, rappellent l'effet vocal produit dans une situation toute différente par Gilda dans *Rigoletto*. Le finale du deuxième acte d'Aïda est non-seulement le plus grand effet de son compositeur, mais c'est une des conceptions les plus grandioses de l'art musical contemporain. L'importance de la mise en scène, la magnificence du spectacle, la diversité des intérêts des personnages, l'action forte du drame, tout d'ailleurs contribue à donner à une hauteur inaccoutumée l'inspiration du compositeur. Le chœur triomphal : *Gloria all' Egitto*, est sonore et conduit magistralement; la fanfare de la troupe égyptienne est bien caractérisée et offre une modulation d'un brillant effet de la bémol en si naturel, ou plus correctement en ut bémol; car cette fois l'auteur a bien voulu recourir à l'effet enharmonique et ne pas charger sa musique de bémols et de doubles bémols, ce qui rend souvent difficile l'exécution de quelques passages qui ont une notation moins prétentieuse simplifiée par le compositeur. La reconnaissance du roi Amnonaro par sa fille, les supplications des captifs, la sympathie du peuple en leur faveur, les imprécations des prêtres qui, au nom des dieux de l'Égypte, sollicitent leur mort; les passions diverses qui agitent Radamès, Aïda, Amnéris; la majesté du pharaon, l'espoir de la vengeance que nourrit le roi captif, tout cela est peint avec force et un grand effet d'ensemble. Au point de vue technique, l'idée principale chantée par Amnonaro : *Mia tu, re, tu signore possente*, est excellente. L'harmonie un peu compliquée et modulante qui l'accompagne ajoute au caractère d'un simple prière des pensées secrètes et exprime l'espérance non avouée du chef éthiopien de reconquérir sa liberté et ses États. Ce motif, en fa, sert de sujet à deux magnifiques développements dans le roi a donné à son lieutenant la main de sa fille Amnéris, le finale prend une autre forme et rentre dans les données ordinaires. Cette forme est certainement fort belle; c'est celle dont M. Verdi a fait usage dans la partie de ses opéras, et avec un grand succès dans *Bruna*. Cette mélodie large et dramatique, sur un rythme formé de sixains ou de doubles triolés, est due primitivement à Rossini, ne l'oublions jamais. Donizetti y a ajouté un grand perfectionnement dans le sextor de *Lucie*. Mercadante l'a employée souvent, et enfin M. Verdi l'a faite sienne, lui donnant encore plus d'accent et de nerf; la dernière partie : *Ah! qual speme omai più restami!* termine dignement.

et aux prières d'Amnonaro, et excusable une détermination dont elle ne prévoit pas les conséquences; rendre la couronne à son père, revoir sa patrie, échapper à un ignominieux esclavage, empêcher son amant de devenir l'époux d'Amnéris, sa rivale, telles sont les pensées qui l'assillent pendant ce duo, et elles sont bien capables de troubler un moment sa raison. Amnonaro chante avec animation et douceur ces phrases charmantes :

*Rivedrai la foresta imballanata, Le frache valli, i nostri tempi d'or!*

