

VERDI

(GIUSEPPE)

NÉ EN 1815.

M. Verdi est un mélodiste de l'école de Donizetti. Mais, souvent sombre, quelquefois dure, passionnée jusqu'à la violence, aussi concentrée que celle du musicien de Bergame était expansive, son inspiration semble préoccupée d'émouvoir plutôt que de charmer. Ce jugement s'applique à l'ensemble de son œuvre, car on pourrait citer quelques morceaux dans lesquels la grâce n'est pas absente, par exemple, les cavatines populaires de *Rigoletto* :

Questa o quella
Per me pari sono,

et

La donna è mobile
Qual piuma al vento,

et encore le brindisi de la *Traviata*.

Mais, en trouvât-on dix autres (et il n'en est pas dix), en quoi cela pourrait-il modifier la teinte générale, lugubre, violente, de la plus grande partie de ses opéras? Toutefois, tel que la nature l'a fait, avec sa manière de sentir, ses sujets de prédilection et son système de composition qui consiste à frapper fort, toujours, jusqu'à ce que mort s'ensuive, M. Verdi est, depuis longtemps, le compositeur le plus en vogue dans sa patrie et plusieurs de ses ouvrages ont obtenu dans le monde entier un immense succès. Quelques réserves qu'on ait d'ailleurs à faire au nom de l'esthétique, il faut compter avec un très-grand talent et avec la popularité dont il jouit.

M. Giuseppe Verdi est aujourd'hui âgé de soixante-trois ans. Il est né le 9 octobre 1815, à Roncole, près de Busseto, bourg situé dans le duché de Parme. Les leçons d'un organiste de son lieu natal, nommé Provesi, l'initièrent à la connaissance de la musique et aux premières notions de l'harmonie. Ces études incomplètes ne pouvaient mener loin le jeune artiste, et il sentait vivement la nécessité d'un enseignement sérieux; mais il appartenait à une famille dont les ressources modiques n'eussent point suffi à son entretien hors du logis paternel; ses parents, Carlo et Luigia Verdi, tenaient une petite auberge dans le village. Heureusement, il se rencontra parmi les concitoyens du futur compositeur, un homme assez géné-



VERDI

reux pour lever la difficulté. M. Antonio Barezzi offrit de pourvoir aux dépenses du jeune musicien jusqu'au moment où son talent lui assurerait des moyens d'existence. Verdi touchait à sa dix-neuvième année, il n'y avait pas de temps à perdre : aussi accepta-t-il avec reconnaissance la proposition de celui qui voulait être son bienfaiteur. Dans l'été de 1833, il vint à Milan avec l'intention d'entrer au Conservatoire de cette ville ; mais le directeur, Francesco Basili, refusa de l'admettre au nombre de ses élèves. Est-il vrai, ainsi que le prétend Fétis, que l'extérieur glacé de l'auteur du *Trovatore*, sa physionomie froide et impassible, ce regard impénétrable qui est plutôt celui d'un homme d'État que celui d'un artiste, prévinrent défavorablement le juge chargé de prononcer le *Dignus es intrare?* Si cela était, ce serait le cas de répéter qu'il ne faut pas se fier aux apparences, et Basili échapperait difficilement au reproche de légèreté. D'éclatants triomphes dramatiques vengèrent, par la suite, le candidat malheureux de 1833. En attendant, il se mit sous la direction de Lavigna, alors *maestro al cembalo* du théâtre de *la Scala*. Le procédé tout pratique de ce maître consistait à faire écrire par ses élèves divers morceaux dont il corrigeait ensuite les fautes. Après avoir travaillé de la sorte pendant trois ans, M. Verdi s'essaya dans la composition en écrivant des marches, des sérénades, des morceaux de piano, des ouvertures, des cantates, un *Stabat Mater* et divers autres fragments de musique religieuse ; le tout est resté inédit.

Son début dramatique eut lieu le 17 novembre 1839 à *la Scala* de Milan par la représentation d'*Oberto, conte di San Bonifazio*. Cet ouvrage avait le tort de trop rappeler le chef d'œuvre de Bellini, *la Norma*, mais comme, à travers des réminiscences à peine déguisées, on y sentait déjà cette entente de l'effet scénique qui est peut-être la qualité la plus saillante du talent de M. Verdi, le public l'accueillit avec faveur. Il n'en fut pas de même de *Un giorno di regno*, opéra représenté à *la Scala* au mois de décembre 1840 et qui ne put être entendu qu'une fois. Le compositeur et l'auteur du livret, Felice Romani, lui firent subir des changements et, sous le titre d'*Il finto Stanislao*, mélodrame-bouffe en deux actes, ils le firent représenter à Milan en 1841.

Le genre de l'opéra-bouffe ne convenait nullement au tempérament de M. Verdi, qui n'a pas le rire facile et qui, parmi les dons qu'il a reçus du ciel, ne compte pas celui de la verve spirituelle et finement railleuse dont les compositeurs napolitains ont tant usé avant et après Cimarosa. Le duo *Tesoriere garbatissimo* est presque absolument mauvais ; la cavatine *Compagnoni di Parigi* offre un andante agréable dont l'accompagnement est bien rythmé ; le duo en *ut*, *Proverò che degno io sono del favor*, etc., est très-commun ; la cavatine *Grave a core innamorato* présente déjà dans l'andante en *mi* bémol les effets de contretemps de l'accompagnement avec la voix, dont M. Verdi a tiré si admirablement parti dans les scènes dra-

matiques; le rythme des couplets de la *Traviata* se trouve aussi dans l'allegro; la cavatine *Non san quant'io nel petto*, avec chœur, est dans le goût de Bellini et l'effet en est réussi; d'autres parties de l'œuvre suffiraient à annoncer un maître. *Il Finto Stanislao* est un ouvrage extrêmement médiocre, surtout parce qu'il est sorti de la plume de l'auteur de *Rigoletto* et du *Trovatore*. Mais tel qu'il est et malgré la vulgarité de quelques motifs, il est encore bien autrement écrit que la plupart des petits ouvrages dont les compositeurs français ont inondé tous nos théâtres depuis vingt ans.

Le compositeur se releva avec *Nabuchodonosor*, qui commença sa réputation et obtint en Italie un succès d'enthousiasme (mars 1842). Quand on entendit cette partition au théâtre Italien de Paris, où elle fut interprétée le 16 octobre 1845 par Ronconi, Derivis et M^{lle} Teresina Brambilla, on y trouva une sonorité plus bruyante qu'artistique. Le luxe des trombones, ophicléides, trompettes et cornets à pistons donna lieu à ce détestable quatrain que je ne cite qu'à cause de sa date :

Vraiment l'affiche est dans son tort;
En faux on devrait la poursuivre :
Pourquoi nous annoncer *Nabuchodonosor*,
Quand c'est *Nabuchodonosor*—cuivre?

Le talent du maître se révéla au premier acte dans le trio et le septuor, et au troisième dans le duo entre Nabuchodonosor et Abigail. La prière du quatrième acte fait songer à celle de *Moïse*, mais elle ne la fait point oublier.

Le 11 février 1843, M. Verdi fit représenter à Milan *I Lombardi alla prima Crociata* (les Lombards à la première croisade), opéra en trois actes qui offre une déclamation lyrique vigoureuse et plusieurs beaux morceaux, entre autres un air de basse, un air de ténor, une cavatine de soprano : *Non fu sogno*, et un magnifique trio : *Qual volutta trascorrere*, lequel n'a pas cessé d'être populaire au delà des Alpes. Cet ouvrage était monté *alle stelle*, comme on dit là-bas, quand parut l'année suivante à Venise (mars 1844) *Ernani*, opéra en quatre actes dont le succès fut plus grand encore, bien que cette production ait été éclipsée plus tard par d'autres du même auteur et n'occupe aujourd'hui que le second rang dans l'œuvre du maître parmesan. Le livret avait été emprunté au drame trop fameux de M. Victor Hugo qui inaugura la lutte des classiques et des romantiques. Le poète français s'étant opposé à ce qu'il considérait comme un empiétement sur ses droits, la pièce s'appela *Il Proscritto* et les personnages espagnols devinrent des personnages italiens. M. Victor Hugo se ravisa dans la suite et permit à *Ernani* d'être joué sous son véritable nom. Le morceau le plus remarquable de la partition est le finale : *O sommo Carlo*, qui est une belle imitation du sextuor de Lucie; le chœur nuptial au quatrième acte et le trio final ont de la force et de l'originalité.

Après les applaudissements prodigués à *Nabuchodonosor*, aux *Lombardi*

et à *Ernani*, l'artiste pouvait se croire assuré maintenant d'une fortune constante, mais il apprit bientôt à ses dépens que le théâtre est un champ de bataille où il faut vaincre sans cesse et qu'il n'est jamais permis de considérer comme sa conquête. L'opéra en trois actes *Idue Foscari*, donné au théâtre *Argentina* de Rome en novembre 1844, ne réussit point. Le librettiste Piave n'était pas resté court en fait de scènes effrayantes et le musicien avait plus que jamais fait résonner la lyre aux cordes d'airain. Le public éprouva une lassitude momentanée de ce genre violent qu'il avait pourtant goûté dans les précédentes compositions du maestro. Les deux *Foscari* furent froidement accueillis. J'en dirai autant de *Giovanna d'Arco* dont on aurait dû siffler le livret à cause du travestissement odieux de notre héroïne française en femme amoureuse du dauphin (Milan, février 1845), d'*Alzira* (Naples, même année), d'*Attila* (Venise, mars 1846), de *Macbeth* (Florence, mars 1847), et d'*I Masnadieri* (les brigands, d'après Schiller) (Londres, juillet 1847), six opéras, et aucun succès décisif : il y avait là de quoi décourager un homme moins énergiquement trempé. M. Verdi, qui possède un caractère d'une fermeté inébranlable, ne se rebuta pas. Après l'échec des *Masnadieri*, il vint à Paris où il arrangea pour l'Opéra sa partition des *Lombardi* sur des paroles françaises de MM. Alphonse Royer et Waëz. La représentation de l'ouvrage remanié de la sorte et intitulé *Jérusalem* eut lieu le 26 novembre 1848. Le compositeur avait ajouté à la musique primitive plusieurs morceaux, notamment la grande scène pour ténor jouée et chantée admirablement par Duprez. Le chœur : *Enfin voici le jour*, est intéressant et l'orchestration en est très-soignée. Le sextuor du premier acte offre ces effets puissants de rythme et de sonorité qui sont dans la manière du maître et qui ne déplaisent pas à la foule. L'air de basse très-bien chanté par Alizard est expressif. La polonaise d'Hélène a de l'éclat. La romance pour ténor semble inspirée de Bellini. Le cantabile suave de l'auteur de *Casta diva* se reflète dans cette romance délicate que les orgues ont popularisée; mais le morceau dominant de la partition est le trio final, composition dramatique d'un ordre supérieur.

Jérusalem avait eu un destin plus heureux que ses sœurs aînées. Mais, de retour dans sa patrie, M. Verdi y retrouva la mauvaise influence qui, à Paris, avait cessé momentanément de peser sur lui. *Il Corsaro*, joué à Trieste au mois d'octobre 1848, et la *Battaglia di Legnano*, donnée à Rome en janvier 1849, n'eurent guère qu'une soirée d'existence. *Luisa Miller*, opéra en quatre actes, livret de Cammarano, représenté à Naples au mois de décembre 1849, réussit et méritait de réussir. Cet ouvrage a été entendu au théâtre Italien de Paris en décembre 1852 et à l'Opéra le 2 février 1853. On y a remarqué la cavatine de Louise, le quatuor du troisième acte, la romance de Rodolphe et la scène de l'imprécation. A la suite du succès de cette partition, supérieure à toutes celles qui étaient

sorties de sa plume depuis 1844, l'auteur paya un nouveau tribut à la mauvaise fortune en écrivant pour Trieste son malheureux *Stiffelio* (trois actes, novembre 1850).

Rigoletto est la première œuvre qui ait valu au compositeur une renommée vraiment européenne, et c'est, à mon avis, la plus fortement inspirée qu'il ait écrite. Joué à Venise le 11 mars 1851, cet opéra a été donné aux Italiens le 19 janvier 1857, et enfin M. Carvalho l'a fait entendre au théâtre Lyrique avec des paroles françaises. Le sujet n'est autre que celui qui a servi à M. Victor Hugo pour écrire son détestable drame *Le roi s'amuse*. Au lieu de Triboulet, lisez Rigoletto, au lieu de Blanche, Gilda, au lieu de François I^{er}, le duc de Mantoue; remplacez Saint-Vallier par le comte de Monterone et Saltabadi par Sparafucile, et vous aurez le livret de Piave. Un père qui fait assassiner sa fille en croyant punir le séducteur qui l'a perdue, voilà l'horrible dénoûment de cette pièce pleine d'ailleurs de situations d'un puissant intérêt dramatique. La vive et allègre *Ballata* chantée par le duc : *Questa o quella*, le duo entre Rigoletto et le spadassin, un autre entre le bouffon et sa fille, l'air délicieux et poétique de Gilda : *Caro nome che il mio cor festi primo palpitare* et le chœur syllabique : *Zitti, zitti, moviamo a vendetta*, tels sont les principaux morceaux du premier acte qui sont tous excellemment réussis. Au second, on ne trouve à admirer que la scène dans laquelle le pauvre bouffon vient chercher sa fille, et le magnifique duo entre Rigoletto et Gilda : *Tutte le feste al tempio*; le compositeur a trouvé là des accents qui remuent l'âme profondément. Le troisième acte est le plus beau de la partition. Les couplets : *La donna è mobile*, joignent au mérite d'une mélodie facile et gracieuse, celui de bien reproduire l'humeur insouciant du duc, telle que nous l'a déjà montrée la cavatine *Questa o quella*.

Le quatuor *Un dì, se ben rammentomî* est une vraie création musicale. Les scènes suivantes sont aussi traitées avec le plus grand talent; la description de l'orage, les rafales de vent obtenues au moyen de tierces chromatiques par les chœurs *a bocca chiusa* derrière la scène étaient des choses nouvelles. L'avantage de M. Verdi sur d'autres maîtres qui ne se sont pas fait faute d'employer ces procédés, c'est que lui n'en fatigue pas l'auditeur. Toujours bref et rapide, quand il a atteint l'effet cherché, il n'y insiste pas, ce qui risquerait de l'atténuer; il passe à autre chose.

La situation qui fait l'objet du quatuor est une des plus fortes qui existent au théâtre. La mélodie est constamment inspirée, chaque personnage conserve son caractère propre, et en outre les deux groupes restent bien distincts comme l'exige la situation. Quant à l'harmonie, sans offrir beaucoup de variété, elle soutient bien l'édifice vocal. Le rythme surtout donne à cet ensemble un entraînement tout exceptionnel : la galanterie du duc, la coquetterie de Madeleine, l'horreur qu'éprouve Gilda de ce spec-

tacle, les sentiments de compassion de Rigoletto pour sa fille et de vengeance à l'égard du duc, tout cela a été conçu fortement, avec hardiesse, et est d'un effet admirable.

Jusqu'à *Rigoletto* on se demandait si le successeur de Donizetti était trouvé. Après la représentation de ce chef-d'œuvre, le doute ne parut plus possible et M. Verdi acheva de fixer sur lui les suffrages du public en donnant *Il Trovatore*, opéra en quatre actes, livret de Cammarano, représenté au théâtre *Apollo* de Rome le 17 janvier 1853, et au théâtre Italien de Paris le 23 décembre 1854. L'action est quelque peu confuse et obscure; la voici réduite à ses plus simples éléments : le comte de Luna et le trouvère Manrico sont tous deux épris de Léonora, dont les préférences sont pour le second. Le comte fait enfermer son rival, et Léonora s'empoisonne dans le cachot de Manrico. Celui-ci est bientôt après conduit au supplice, et, quand la vengeance du comte s'est assouvie, il apprend de la bouche de la bohémienne Azucéna qu'il vient d'ordonner la mort de son propre frère. Le trouvère n'était autre qu'un fils de l'ancien seigneur de Luna, volé tout enfant à sa famille par la bohémienne. La victoire reste donc à Azucéna. Le malheureux comte de Luna s'étonne de vivre encore, souillé qu'il est du sang fraternel et désespéré par le suicide de Léonora.

La donnée tragique de ce poème fournissait au compositeur le moyen de se surpasser lui-même dans l'expression des émotions violentes. Dans la première scène, la légende : *Di due figli vivea*, appelée à tort cavatine, se compose de couplets dont l'allegretto est une valse bien caractérisée. La cavatine de Léonora : *Tacea la notte placida*, offre une phrase inspirée et d'une suavité tout italienne. L'allegro vif et brillant qui suit forme un contre-sens avec les paroles qui sont plaintives et tristes :

*S' io non vivrò per esso
Per esso morirò.*

La romance du *Trovatore* : *Deserto sulla terra*, est bien écourtée, car ce sont plutôt des traits de mélodie que des mélodies développées qu'on rencontre dans la musique de M. Verdi; néanmoins, elle ne manque pas de charme. Quant au trio qui termine l'acte, il est d'une facture très-négligée. Le chœur des bohémiens, qui ouvre le second acte, a de l'originalité. Tout le monde fredonne la canzone de la bohémienne : *Stride la vampa*, toujours en mouvement de valse, et l'affreux récit de son aventure : *Condotta ell'era in ceppi*, dont la mesure, à six-huit, n'est interrompue que par celle à trois-huit. On voit que M. Verdi affectionne particulièrement le rythme ternaire. La strette très-vulgaire du duo qui suit est aussi à trois-huit. Le morceau qu'on peut louer sans réserve est l'air du comte de Luna : *Il balen del suo sorriso*, dans lequel la force n'exclut pas la grâce, et où cependant l'ardeur passionnée l'emporte sur la tendresse. Il est coupé par un petit ensemble d'un rythme original. Le seul

morceau développé de la partition est le *Pezzo concertato* ou ensemble final du second acte. Les phrases entrecoupées de Léonora peuvent être considérées comme un effet appartenant en propre à M. Verdi, une sorte de trouvaille musicale qu'il a le droit de revendiquer. Ces appogiatures, interrompues par des silences de courte durée, expriment bien les battements précipités du cœur sous l'influence des fortes émotions de la joie ou de la douleur. Le compositeur avait déjà fait une excellente application de ce procédé dans le quatuor de *Rigoletto*. Des chœurs à l'unisson, un trio sans idées, une harmonie pauvre et dépourvue d'intérêt, une valse, chantée par Manrico, sur les paroles les plus lugubres : *Di quella pira l'orrendo foco* ; voilà, en somme, à quoi se réduit le troisième acte. C'est le quatrième qui a décidé du succès de l'ouvrage en France. La fameuse scène du *Miserere*, que le maître aurait écrite, dit-on, sur une table d'auberge en descendant de voiture, est émouvante, pathétique et fortement rendue ; les procédés sont des plus simples ; un chœur de moines invisibles chante ces paroles :

Miserere d'un' alma già vicina
Alla partenza che non ha ritorno.

Sur cette psalmodie, se détache une plaintive cantilène de Léonora qui se désespère au pied de la tour où son amant est enfermé ; puis un chant large et mélancolique se fait entendre : c'est la voix de Manrico qui dit adieu à la vie et supplie sa maîtresse de lui garder un fidèle souvenir :

Ah! che la morte ognora
È tarda nel venire
A chi desia morir!
Addio... Leonora.

Le glas funèbre de la cloche vient s'ajouter à ces éléments divers. Il résulte de cet agencement, heureusement combiné, un effet dramatique puissant. Les phrases, entendues isolément, ne sont ni neuves ni distinguées, mais l'ensemble produit une sorte de commotion et d'ébranlement nerveux qu'on doit moins attribuer à une inspiration musicale qu'à un habile emploi des moyens scéniques. Après ce morceau capital, je rappellerai encore le duo pour soprano et baryton qui est très-bien traité au point de vue du style italien, et celui qui est chanté dans la prison par la bohémienne et Manrico : *Ai nostri monti ritorneremo* ; la mélodie principale en est simple et touchante. Les scènes finales sont bien déclamées et l'intérêt se soutient jusqu'au bout. Les dernières phrases de Léonora mourante sont encore écrites dans ce style palpitant, entrecoupé, que le compositeur emploie dans les situations fortes.

La *Traviata*, opéra en trois actes, représenté à Venise en mars 1853, et au théâtre Italien de Paris, le 6 décembre 1856, accusa une fois de plus

la prédilection du maestro pour les pièces les plus lugubres du répertoire français. La *Traviata*, c'est la *Dame aux camélias* de M. Alexandre Dumas fils, qui, dans le livret italien, s'appelle Violetta Valery et aime Alfredo, proche parent d'Armand Duval. Ceux qui se souviennent du rôle de Marguerite Gautier, joué par M^{me} Doche ou M^{lle} Jane Essler, savent quelle impression pénible cause ce spectacle d'une jeune femme poitrinaire dont la toux malade se fait entendre de scène en scène, à travers l'éclat de rire des buveurs et des gais compagnons. La musique de M. Verdi a fait accepter un pareil sujet. L'introduction, le chœur dans lequel se trouve le brindisi : *Libiamo ne' lieti calici*, le duo sur un temps de valse sont des morceaux tout à fait remarquables dont la mélodie est ferme, vive et nettement accentuée. Au second acte, la scène entre le père et le fils est assez pathétique. Il y a de l'énergie et du mouvement dans celle où Alfredo indigné jette à la tête de Violetta l'or et les billets de banque. Au troisième acte, la romance de Violetta mourante et son duo passionné avec Alfredo méritent de prendre rang parmi les meilleures inspirations de M. Verdi. Le défaut de l'instrumentation est de couvrir souvent la voix au lieu de la soutenir.

Deux ans après, M. Verdi écrivit expressément pour la scène française les *Vêpres siciliennes*, opéra en cinq actes, représenté le 13 juin 1855. Cet ouvrage, d'une orchestration plus soignée que certains autres du maître, n'a pu, malgré ce mérite, figurer parmi ses chefs-d'œuvre. On y rechercherait vainement l'ampleur de la déclamation lyrique française ; il est encore italien dans la forme. S'il eût été donné à la salle Ventadour, il est probable qu'il y eût reçu un accueil plus favorable ; car le cadre et les mœurs musicales de l'Opéra italien étant donnés, les *Vêpres siciliennes*, qui abondent en idées mélodiques, s'y rapportent parfaitement. L'air de basse : *Palermo!* est d'un beau jet. La sicilienne : *Merci, jeunes amies*, enlevée si vaillamment par M^{lle} Cruvelli, est restée dans le répertoire des cantatrices.

Je glisserai rapidement sur *Simone Boccanegra*, essai malheureux, tenté dans le sens de la musique wagnérienne (Venise, 12 mars 1856), et sur *Aroldo* (août 1857), qui n'est qu'un remaniement du *Stiffelio*.

Le compositeur fut plus heureux dans *Un ballo in maschera*. Cet ouvrage, écrit pour Naples en 1858, eut la singulière fortune d'être interdit par la censure du roi Ferdinand, et joué l'année suivante à Rome au théâtre *Apollo*. Ce qui avait paru dangereux à Naples n'excita en aucune façon les défiances de l'administration romaine.

L'opéra de *Un ballo in maschera* a une teinte uniforme et sombre que dérident à peine la cavatine du page au premier acte et les couplets de Riccardo dans le second. Le finale du troisième acte est remarquable. Il a de la force, de la variété ; c'est un des meilleurs du répertoire de M. Verdi. Il est vrai que l'effet repose sur la même donnée musicale