

que les grandes scènes si émouvantes du *Miserere* dans le *Trovatore* et du quatuor dans *Rigoletto*. Toujours des contrastes et la combinaison de deux ou trois éléments distincts, sinon opposés. L'intérêt de l'auditeur va de l'un à l'autre ; il n'en faut pas davantage pour le tenir en éveil. Ici, c'est la surprise et l'indignation de Renato, l'époux outragé, la confusion d'Amelia, qui s'est généreusement trahie, et les ricanements injurieux des seigneurs qui bientôt après conspirent la perte de Riccardo. Fraschini a chanté avec puissance et talent le rôle de Riccardo.

En 1862, M. Verdi fut appelé à Saint-Pétersbourg pour y faire représenter *la Forza del destino*, opéra en quatre actes, qui fut joué au théâtre Italien de cette ville le 30 octobre (11 novembre) 1862. Le livret, écrit par M. Piave, est emprunté à un drame romantique espagnol du duc de Rivas. Au dénouement, il ne reste plus de personnages : ils sont tous morts (1) ! un d'eux est même mort plusieurs fois. Jugez d'après cela de la force du destin. La partition marque peut-être un progrès dans l'instrumentation du compositeur. Parmi les morceaux les plus saillants, je citerai un chant guerrier : *È bella la guerra* ; le récit de don Carlos, la phrase : *Pietà di me, signore*, le finale du deuxième acte, la *Canzone* de la scène du camp, la scène des imprécations de don Alvarès contre le destin, et une scène bouffe bien traitée.

Don Carlos, opéra en cinq actes, a été représenté à Paris dans le mois de mars 1867. MM. Méry et Camille du Locle en ont fait le livret. On a généralement remarqué que, dans cet ouvrage, M. Verdi avait modifié son style, qu'il avait cherché à se plier au goût français ; et là-dessus on s'est lancé dans des théories auxquelles probablement le maître lombard n'a jamais pensé. On a semblé oublier qu'il n'avait écrit qu'une seule fois pour notre scène, et qu'il y avait longtemps ; c'était son opéra des *Vêpres siciliennes*. Celui de *Jérusalem* n'était qu'un arrangement. Dans l'espace de douze années, il est bien naturel de penser que M. Verdi, dont les relations avec nos théâtres sont constantes, a dû acquérir une connaissance plus parfaite de notre langue, une expérience plus sûre du public français. Il n'a nullement modifié son tempérament artistique ; seulement il a composé sur des paroles françaises, et conséquemment la déclamation, les effets scéniques auxquels la bonne accentuation du texte n'est pas étrangère, la diction lyrique, tout cela est plus frappant de vérité, plus saisissant que dans les autres ouvrages, dont la traduction, quelque habile qu'elle soit, ne peut que dissimuler les qualités de cette nature. Les fragments les plus beaux du nouvel ouvrage de M. Verdi sont la cavatine du marquis de Posa, la scène du troisième acte, dans laquelle l'infant Carlos embrasse la cause des députés flamands, l'air de Philippe II :

Je dormirai sous les voûtes de pierre,

plein d'une sombre mélancolie, et l'air de la princesse d'Eboli. *Don Carlos*

(1) V. pour l'analyse de ces ouvrages mon *Dictionnaire lyrique* ou *Hist. des opéras*.

est l'œuvre d'un grand musicien ; mais il y a des longueurs, peu de variété, et moins de mélodie que dans les autres ouvrages du maître. En outre, la pièce, quoique empruntée au magnifique drame de Schiller, est d'un ennui mortel et n'offre au public que des impressions pénibles et désagréables.

Avec la réputation, la fortune est venue à M. Verdi. L'auteur de *Rigoletto* est plus que prophète dans son pays : il y est grand propriétaire. Ici, je laisse parler M. Léon Escudier, son ami, et l'intelligent éditeur qui a tant contribué à populariser ses œuvres en France : « Verdi possède tout à côté de Busseto une immense propriété, où il a fait bâtir une villa que les paysans désignent sous le nom de *la villa del professore Verdi*. Demandez à un paysan à quelques lieues à la ronde la demeure de Verdi, il vous indiquera la route sur laquelle se trouve le charmant château et aura soin de vous dire si vous y rencontrerez ou non le *professeur*. Jamais il ne lui arrive de l'appeler le *maestro*. Et notez que Verdi n'a jamais professé. Il est vrai que la qualification de professeur implique le *nec plus ultra* de l'admiration.

« C'est dans cette belle propriété, qui a près de deux lieues d'étendue, que Verdi va se reposer de ses fatigues et des ennuis des grandes villes, de ses triomphes le plus souvent (c'est ce qu'il appelle ses ennuis). Là, le fusil sur l'épaule, ou un livre à la main, il visite, en se promenant, ses nombreuses fermes et cause avec ses *contadini* de culture, de labourage, de semailles, de récoltes, etc. Verdi a fait des études non moins consciencieuses d'agriculture que de contre-point ; aussi n'est-il pas depuis Busseto jusqu'à Parme une propriété mieux tenue que la sienne. Les paysans qui associent d'ordinaire l'attachement à l'estime et à l'admiration, l'adorent et le lui prouvent de mille manières, et dans maintes occasions. Il en est une, par exemple, qui touche particulièrement le cœur de l'artiste ; le soir, lorsqu'il va se promener dans les champs avec M^{me} Verdi, une femme dont les qualités du cœur rivalisent avec celles de l'esprit, les cultivateurs se réunissent pour le fêter en lui chantant les plus beaux chœurs de ses opéras. Non, jamais chant d'orphéonistes ne produira une plus douce sensation que celle que j'éprouvai moi-même un soir d'été, un de ces beaux soirs d'Italie que la lune argente de sa molle clarté, quand, en me promenant avec Verdi, j'entendis au loin le *Chœur de la soif* des Croisés dans *I Lombardi (Jérusalem)* :

O signore dal tetto natio.

Le maestro lui-même était ému. Et les voix se complétaient si bien et nuançaient si bien le chant qu'on ne regrettait pas l'absence de l'accompagnement. — En voilà au moins, dit Verdi en souriant, pour cacher ses émotions, en voilà qui ne m'ont pas fait échauffer la bile aux répétitions ! » (1).

(1) Léon Escudier, *Mes Souvenirs*.

Le cri : *Viva Verdi*, a souvent retenti en Lombardie et même dans le Piémont à l'époque de la guerre contre l'Autriche. C'était un cri de ralliement. Le mot de l'énigme populaire, on le connaît aujourd'hui : les cinq lettres du nom de Verdi sont les initiales de ceux-ci : *Vittorio-Emmanuele Re d'Italia*. On enveloppait ainsi une profession de foi politique dans un anagramme. Du reste, le compositeur professe, dit-on, des opinions très-libérales. Après avoir prêté son nom à des manifestations annexionistes, il était naturel que M. Verdi allât siéger au parlement, et y augmenter le nombre des ennemis de la France. Je n'oublierai pas qu'il est l'auteur de la *Giovanna d'Arco* qui n'avait eu qu'un médiocre succès en Italie et qu'il fit ou laissa représenter aux Italiens de Paris en 1868, Napoléon III régnant, avec une pompe et une mise en scène inusitées et qui auraient pu être mieux employées.

Il est impossible d'imaginer un livret qui offense plus outrageusement l'histoire de France que celui de M. Solera. Il a l'air d'une gageure. Quelle idée s'est donc faite M. Verdi de l'autorité des traditions nationales françaises pour accepter une telle donnée ? Quelle opinion pouvons-nous, à notre tour, concevoir de son goût littéraire ? La France s'est vengée généreusement, comme toujours, en adoptant les œuvres saillantes du maître parmesan et en consacrant sa gloire par ses suffrages ; mais ce n'était pas une raison pour qu'on reprit cette erreur de sa jeunesse, qu'il aurait dû depuis longtemps désavouer. En deux mots, Jeanne d'Arc est aimée du dauphin, et elle répond à son amour ; son propre père joue un double rôle, aussi ignoble qu'in vraisemblable, et livre sa fille aux Anglais. Le dénouement se passe à Compiègne. Jeanne revient blessée au troisième acte, et, après avoir embrassé l'oriflamme, elle meurt de sa blessure, dans les bras de Charles VII et de son père !!

Quelques jours après la première représentation en France de cette turpitude, le 2 avril 1868, la tour de Jeanne d'Arc s'écroula à Compiègne, avec un fracas épouvantable, jonchant la voie publique et les cours des maisons voisines de ses débris quatre fois séculaires. Un enfant fut sauvé miraculeusement. L'année précédente, à Rouen, un monastère de religieuses avait été dépossédé de la garde du donjon où notre libératrice avait été enfermée, et cette tour a été livrée aux hasards d'une souscription publique. Il était providentiel que la sainte fille ne laissât plus de traces de son passage dans le beau pays de France, où l'on érigeait une statue à Voltaire son calomniateur, à l'aide des deniers populaires, et où la société polie applaudissait aux duos d'amour de Jeanne d'Arc et du Dauphin. Pauvre société française ! deux ans plus tard, tu demandais en vain des Jeanne d'Arc et des Dunois pour te délivrer de l'invasion étrangère !

On a répété à satiété dans la presse, à propos de la *Giovanna d'Arco*, l'adage connu : *Ab ungue leonem*. Il est incontestable que cette partition offre quelques beautés musicales qui ont été remarquées ; mais l'auteur

n'était pas un adolescent, pas même un jeune homme ; il avait alors trente et un ans. On a à cet âge la responsabilité du choix d'un poème.

A la fin de l'année 1871, le 24 décembre, M. Verdi fit représenter sur le théâtre du Caire son opéra d'*Aïda* que le khédive lui avait demandé de composer expressément pour lui. Le livret est de Ghislanzoni. L'action se passe dans l'ancienne Egypte, ce qui a fourni une occasion aux Egyptologues de faire preuve de leur science archaïque. Mariette-Bey, Vassali, le conservateur du musée de Boulak, se sont efforcés de faire reproduire l'aspect de l'ancienne Thèbes, de Memphis, du temple de Phtah, etc. Le vice-roi a donné au compositeur des honoraires très-considérables. Cette partition, dont les deuxième et troisième actes renferment des morceaux très-remarquables, est de nature à soutenir la gloire de M. Verdi.

Les personnages sont : le roi Ramsès ; Amnérís, sa fille ; Aïda, esclave éthiopienne ; Amonasro, son père, roi d'Ethiopie ; Radamès, capitaine des gardes de Ramsès et le grand-prêtre Ramfis. Le capitaine aime Aïda ; il en est aimé ; mais malheureusement l'esclave a une rivale ; c'est la fille du roi. Amonasro marche avec une armée sur Thèbes ; Radamès doit aller le combattre ; il part, il est vainqueur. Aïda et son père pressent le triomphateur d'abandonner la cause du roi et d'épouser leur querelle. La fille du roi et le grand-prêtre Ramfis assistent cachés à cet entretien. Le capitaine, accusé de trahison et refusant de partager l'amour d'Amnérís, est condamné à être enterré vivant ; c'était là que M. Verdi voulait en venir.

Au cinquième acte donc, la scène est divisée en deux étages, le spectateur voit l'intérieur du temple et aussi une crypte. Radamès y a été descendu ; Aïda qui a voulu mourir avec son amant, s'y est introduite. La pierre est scellée au milieu des chants funèbres, et la toile tombe. On voit que chez M. Verdi, c'est de plus fort en plus fort, absolument comme au théâtre de Nicolet. La légende du *fanciullo* jeté au feu dans le *Trovatore*, Rigoletto qui fait tuer sa fille et met son corps dans un sac, toutes les morts et damnations de la *Forza del destino* sont jeux d'enfant auprès de ce duo final chanté dans les entrailles de la terre et néanmoins entendu au Caire, comme il l'a été sur tous les théâtres de l'Europe. C'est ainsi que les extrêmes se rapprochent ; à force de rechercher le réalisme dans l'art, on revient à l'idéal mythologique ; seulement, s'il me fallait redescendre aux enfers pour entendre de beaux chants et de beaux vers, j'aimerais mieux encore prendre pour guides Orphée, Virgile et Dante que MM. Ghislanzoni et Verdi.

Aïda a été représentée sur le théâtre de la Scala à Milan en 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. Je pense que le lecteur ne lira pas sans intérêt quelques fragments d'une étude

critique que j'ai faite de cette partition importante dans le deuxième supplément de mon *Histoire des Opéras* :

Une petite symphonie fuguée et exécutée pianissimo sert de prélude. Le travail harmonique en est aussi remarquable que l'effet d'expression en est bien rendu. Cette forme scolastique se retrouve encore dans la scène d'introduction, entre Ramfis et Radamès. La *romanza* de Radamès : *Céleste Aïda*, est fort gracieuse. Les accords plaqués à l'aigu qui l'accompagnent produisent un joli effet. Je ne sais pourquoi le compositeur a compris d'une façon si mélancolique et si morbide les rêves d'ambition, de gloire et d'amour fortuné du jeune capitaine. Comment ? Radamès voit déjà son amante Aïda couronnée reine par la valeur de son bras :

*Il tuo bel cielo vorrei ridarti,
Le dolci brezze del patrio suol,
Un regal serto sul crin posarti,
Ergerti un trono vicino al sol;*

et il termine sa romance dans un langoureux pianissimo.

Dans la *Favorite*, il y a une situation analogue. L'air : *Oui, ta voix m'inspire*, rend avec plus de vérité les sentiments qui animent Fernand. Le chant de guerre : *Su! del Nilo al sacro lido*, est d'une facture grandiose et d'une sonorité puissante. Aïda exprime les angoisses que lui cause cette guerre, qui peut être aussi fatale à son père qu'à son amant, et les notes syncopées qu'elle fait entendre sur le motif chanté par Radamès : *Per chi piango? Per chi prego? Qual poter m'avvince a lui!* forment un des beaux passages de l'opéra. La douleur et l'ardeur guerrière s'y unissent sans se confondre. Cette page seule suffirait à révéler un compositeur dramatique de premier ordre, si M. Verdi ne nous avait pas habitués à des effets semblables dans beaucoup d'autres ouvrages. La scène de désespoir d'Aïda lui a fourni l'occasion d'écrire un air très-pathétique. C'est un morceau capital dont le texte a été magistralement interprété par le musicien.

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. Plusieurs 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 d'un contre-point très-habile, de telle sorte qu'ils n'offensent pas l'oreille et ne forment pas une disparate dans l'œuvre artistique. Toute cette scène dans le temple de Vulcain 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'Amnérís, *Ah! Vieni, 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 parer leur maîtresse pour la fête triomphale, on exécute une danse mauresque. Le compositeur a harmonisé, avec beaucoup d'habileté, la mélodie bizarre qu'il a choisie; 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. Lorsque Aïda fait son entrée en portant la couronne, et qu'Amnérís, pressentant en elle une rivale, va lui arracher par la ruse le secret fatal, l'orchestre fait entendre le motif du prélude. Cette pensée est heureuse parce qu'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 de Pharaon, chaque phrase mélodique est parlante. Les accords qui en accompagnent le début

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

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. Je ne crains pas d'affirmer que depuis la publication de la *Messe solennelle* de Rossini, qui a été un événement pour les musiciens instruits, il n'a rien été fait, à ma connaissance, de plus remarquable que la partition d'Aïda, surtout sous le rapport du travail harmonique. Le cantabile d'Amnérís 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. Amnérís 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 altérations de telle sorte qu'il n'y a plus de tonalité principale; l'effet dramatique seul est produit; quant au discours musical, ses complications font sans doute beaucoup d'honneur à l'art d'écrire du maître, mais elles ne parviennent pas à dissimuler la vulgarité des idées. Je ne parle que du dernier mouvement : *Ah! pietà! Che più mi resta?* Tout le reste m'a semblé fort remarquable. Les accents douloureux d'Aïda sur les mots : *Numi, 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 effort du 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 contribuait à soutenir 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 qu'une notation moins prétentieuse simplifierait beaucoup. Le ballabile en ut mineur ne me plaît pas; c'est encore, sans doute, un motif indigène dont l'auteur a voulu tirer parti; il est fort désagréable à entendre. Quelle manie singulière, sous prétexte de couleur locale, d'entacher d'un réalisme douteux une œuvre servie par une langue artistique tellement perfectionnée, que des faits historiques ou imaginaires y sont exprimés et développés avec plus de force et d'intérêt qu'ils ne l'ont été dans le siècle même de leur existence! Quelle aberration de croire augmenter l'effet de la composition idéale, en y introduisant de petits ponts-neufs qui tirent plutôt leur origine d'un cabaret de fellahs modernes que de la cour de Sésostris! il y aurait bien des choses à dire sur cette manière d'entendre l'esthétique musicale. La reconnaissance du roi Amonasro 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, Amnérís; 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 Amonasro : *Ma tu, Re, tu signore possente*, est excellente. L'harmonie un peu compliquée et modulante qui l'accompagne ajoute au caractère d'une 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 de magnifiques développements. Lorsque le roi a donné à son lieutenant la main de sa fille Amnérís, 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 plupart de ses opéras, et avec un grand succès dans *Ernani*. Cette mélodie large et dramatique, sur un rythme formé de sixains ou de doubles-trioletts, est due primitivement à Rossini, ne l'oublions jamais. Donizetti y a ajouté un grand perfectionnement dans le sextuor de *Lucie*. Mercadante l'a employée souvent, et enfin M. Verdi l'a faite sienne, en lui donnant encore plus d'accent et de nerf; la dernière partie : *Ah! qual speme omai più restami?* termine dignement, par un cri de douleur, ce magnifique finale.

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. Je ne crois pas que l'accord parfait de *sol* majeur, gardé pendant plus de cinquantes mesures dans un mouvement andante, fût nécessaire pour exprimer un clair de lune sur la rive du Nil; la prière d'Aïda : *O cieli azzurri, o dolci aure native*, est fort mélancolique et accompagnée avec une grande délicatesse. On y remarque une réminiscence du *Miserere* du *Trovatore*; la phrase : *O patria mia, mai più ti rivedrò!* rappelle celle qui est si connue : *Non ti scordar, non ti scordar di me*. Le duo d'Aïda et d'Amonasro est et restera un des beaux duos scéniques 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 concourir 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 ménagées rendent en peu de temps presque plausible la soumission de la jeune fille

aux injonctions et aux prières d'Amonasro, 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'Amnérís, sa rivale, telles sont les pensées qui l'assaillent pendant ce duo, et elles sont bien capables de troubler un moment sa raison. Amonasro chante avec animation et douceur ces phrases charmantes :

*Rivedrai le foreste imbalsamate,
Le fresche valli, i nostri templi d'òr!
Sposa felice a lui che amasti tanto,
Tripudii immensi ivi 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 traîne aux pieds d'Amonasro, est puissamment conduit et s'arrête subitement pour faire place à un pianissimo sur ces paroles : *O patria! quanto mi costi!* Dans le duetto 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 du livret. C'est d'abord le début du duetto, lorsque Radamès accourt au rendez-vous : *Pur ti riveggo, mia dolce Aïda*, phrase répétée à l'unisson, à la fin; ensuite la phrase que chante Aïda pour persuader à son amant de fuir :

*Fuggiam gli ardori inospiti
Di queste lande ignude;*

et l'ensemble qui précède l'allegro. La pensée exprimée par Radamès est fort belle : « Abandonner ma patrie, les autels de nos dieux! Comment pourrais-je sans honte me rappeler sur la terre étrangère le ciel sous lequel nos amours ont pris naissance? »

*Il ciel de' nostri amori,
Come scordar potrem?*

Et cependant, ils se disposent tous trois à fuir, lorsque Amnérís guidée par sa jalousie se présente avec Ramfis et des gardes. La fin de l'acte est amenée rapidement, et l'absence de développement dans ce final le rend plus émouvant.

Le premier tableau du quatrième acte a pour objet de représenter Amnérís faisant des efforts désespérés pour sauver celui qu'elle aime et qu'elle a livré à la justice des prêtres. Une mélodie pleine de charme, qu'on a entendue dans le premier duo d'Amnérís et de Radamès, revient à cet instant suprême et contribue à bien caractériser le mobile qui fait agir cette femme et le ressentiment de son amour méprisé qui précipite le dénouement. Je ne signalerai dans ce morceau que le passage de l'andante en mi bémol mineur, chanté par Amnérís : *Già i sacerdoti adunansi*, répété par le ténor en fa dièse; il est d'une expression profonde et juste. La scène qui doit produire le plus d'effet au théâtre est celle du jugement. Les prêtres invoquent l'esprit de la divinité sur une espèce de plain-chant fort laid; mais l'interrogatoire qui a lieu dans une salle souterraine et dont on peut suivre néanmoins les péripéties est saisissant; les cris : *Radamès, Radamès, discolpati! Egli tace... Traditor*, proférés par des voix tonnantes trois fois à un demi-ton ascendant, sont encore rendus plus émouvants par les plaintes, les cris de désespoir et le jeu de scène d'Amnérís : *Oh! chi lo salva? s'ècrie-t-elle :*

*Numi, pietà del mio straziato core...
Egli è innocente, lo salvate, o numi!
Disperato, tremendo è il mio dolore!*

La situation d'Amnérís a trop de ressemblance avec celle de Leonora dans le *Trovatore*, pour que l'auteur ait pu facilement éviter les réminiscences. On en trouve des traces dans le chant du soprano entrecoupé par des sanglots. Les quarts de soupir jouent ici leur rôle ordinaire, non-seulement comme dans le *Trovatore*, mais comme dans presque tous les opéras du maître. L'effet produit sera-t-il aussi grand que celui du *Miserere*? je ne le crois pas, et en voici la raison : au chœur des moines, au glas funèbre, et aux lamentables accents de Léonore, se joignait une cantilène

charmante du ténor; ici le ténor garde le silence : *Egli tace*; l'effet se trouve réduit à deux éléments, au chœur souterrain et à la voix d'Amnérís. Il est vrai de remarquer que le silence de Radamès dans un pareil moment a une grande éloquence dramatique. La catastrophe finale est l'objet du dernier tableau, et le drame s'achève dans un pianissimo qui est une manière inaccoutumée de terminer un opéra. Ce tableau est fort court; on comprend que, dans le souterrain où les deux amants sont ensevelis vivants, leurs adieux à la vie ne peuvent être longs. Ils se prolongent même au delà de toute vraisemblance, même relative. La phrase plaintive : *O terra, addio*, qu'ils redisent alternativement est belle, surtout lorsqu'à l'accompagnement viennent s'ajouter des tremolos à l'aigu. Le chœur chanté dans la partie supérieure du temple par les prêtres et prêtresses a la rudesse sauvage que cet étrange dénouement comporte. La mélodie n'en est rien moins qu'harmonieuse. Pour exprimer ces paroles : *Immenso Fthà, noi t'invochiam*, M. Verdi a multiplié les inflexions enharmoniques sur une quinte formant pédale. Nul doute que la musique sacrée des anciens Égyptiens ne fût loip de ressembler à la nôtre; mais il ne faut pas, sous prétexte de rechercher la couleur locale, le pittoresque, l'archaïsme des formes, substituer des effets désordonnés d'acoustique aux ressources de la composition idéale, telles que les maîtres les ont employées jusqu'à présent. D'ailleurs, ces fragments, plutôt fantaisistes qu'archéologiques, ne sont guère à leur place dans l'ensemble d'un ouvrage dont toutes les parties, prises en détail, accusent la civilisation la plus avancée. La partition d'*Aïda* est l'œuvre musicale la plus sérieuse qui ait été faite sous l'influence des nouvelles théories musicales. M. Verdi aurait-il pu se dispenser d'y subordonner son inspiration? Je suis de cet avis; car ce qu'il y a de plus beau dans son ouvrage lui appartient en propre, tandis que les parties secondaires et d'un mérite contesté ont été le produit d'un effort, du système, de la complexité des phénomènes psychologiques de l'école néo-allemande et de théories qu'il avait le droit de considérer comme non avenues. A quoi bon s'occuper de ce qui n'est pas viable? Tout doit vivre dans l'art, parce que tout effort du génie doit nous rapprocher du beau idéal, de la vérité immuable, parfaite, de l'essence même de la vie, sans défaillances, sans ombres, de la beauté éternelle; tout ce qui est ténébreux nous en éloigne ou nous en dérober la contemplation. La recherche de cette peinture au pastel, de ces lignes indéfinies, cette dissimulation pour ne pas dire cet oubli de la basse fondamentale, de ce sentiment de la nature, inséparable de la tradition qui l'a amélioré en l'épurant toujours, ce dédain des règles du goût, de ce goût qui, d'après l'heureuse expression de Châteaubriand, est le bon sens du génie, sont autant de causes qui énervent l'œuvre d'art et la privent des conditions de la vie. Malgré ces observations qui se rapportent à plusieurs passages de l'*Aïda* de M. Verdi, il est certain que, grâce à son talent, à la force de son imagination et à sa science musicale, comme aussi à la langue même technique dont les maîtres ses devanciers lui ont légué les secrets, il a pu donner à ses personnages un caractère, des passions, une élévation de sentiments qu'on ne pourrait leur attribuer si l'on s'en tenait à la réalité de la légende égyptienne; absolument comme Racine a agrandi, par ses beaux vers et ses belles pensées, le personnage de Phèdre en lui prêtant la noblesse des sentiments, la délicatesse du langage, jusqu'à cette profonde horreur d'elle-même qui lui méritent un intérêt si puissant, auquel jamais la femme de Thésée n'aurait pu prétendre. A mon avis *Aïda* est l'ouvrage le plus remarquable qui ait été composé pendant ces quatre dernières années, et je regrette qu'il ne l'ait pas été par un Français.

Le mot de décadence a été souvent prononcé à propos de l'œuvre de M. Verdi. On pourrait reprocher à cet artiste d'agir sur les nerfs plutôt que sur l'âme, de s'adresser aux sens plutôt qu'à l'être immatériel. Il y a dans ses partitions moins de charme que de puissance, on pourrait même dire de violence. Quant à son succès, il le doit à ses talents sans contredit, mais beaucoup aussi au public à qui on fait entendre des opéras, et qui, pris en général, est loin d'être préparé aux délicatesses que doit comporter ce genre de plaisir et préfère qu'on parle à ses sens plutôt qu'à son esprit et à son cœur; et enfin à cette loi de progression artistique qui ne permet pas à une époque de reproduire l'époque précédente. Sans vouloir comparer deux genres très-différents, je ferai observer que la tra-

gédie littéraire a suivi la même évolution qu'on reproche à la tragédie lyrique. Les Athéniens accusaient déjà Euripide de substituer l'effet sensible et brutal à l'effet intellectuel cherché par son prédécesseur Sophocle. Des griefs analogues ont été relevés contre Voltaire et Crébillon, venant après lestragiques du dix-septième siècle. Le dernier disait pour se justifier : « Qu'avais-je à faire ? Corneille avait pris le ciel ; Racine, la terre ; il ne me restait que l'enfer : je m'y suis jeté à corps perdu. » C'est la réponse que M. Verdi peut faire à ses détracteurs. Rossini, Bellini, Donizetti s'étaient, en musique, partagé le ciel et la terre : venu à leur suite, l'auteur du *Trovatore* s'est logé où il a pu, dans les demeures infernales :

*Hinc exaudiri gemitus et sæva sonare
Verbera, tum ferri stridor tractæque catenæ.*

Ceci soit dit sans allusion à la sonorité métallique de son instrumentation. En somme, la Léonor du *Trovatore* ne fait pas oublier la Léonore de la *Favorite*, pas plus que l'intéressante Gilda de *Rigoletto* n'éclipse l'infortunée et charmante Lucia. Quoique je préfère encore la *Sonnambula* à la *Traviata*, il n'en est pas moins vrai que depuis la mort de Bellini et de Donizetti, M. Verdi est le seul compositeur italien qui nous ait donné des œuvres inspirées.

Le dernier ouvrage de M. Verdi jusqu'à ce jour est une *Messe de Requiem* qu'il a composée pour l'anniversaire de la mort d'Alexandre Manzoni, l'auteur d'un des plus beaux romans chrétiens, *les Fiancés*. Cette dime du talent payée à la religion et à la mémoire d'une des illustrations nationales les plus pures fait honneur au caractère de M. Verdi. Au point de vue esthétique, il est évident que les aristarques ont jugé avec raison que les formes de la composition dramatique l'emportent dans cette œuvre sur celles de la musique sacrée ; mais néanmoins il y a dans cette longue symphonie funèbre des accents sublimes et bien des larmes éloquentes et sincères.

WALLACE

NÉ EN 1814, MORT EN 1865.

Wallace est un compositeur peu connu en France ; mais l'estime que lui accordent ses compatriotes m'invite à lui donner place ici. D'ailleurs il n'a pas été seulement cher aux Anglais ; son opéra de *Maritana* a réussi sur les principales scènes de l'Europe et particulièrement à Vienne ; ce n'est pas peu dire. Leur amour-propre national pourrait se plaindre de l'omission de son nom dans mon livre, surtout n'y ayant pas trouvé ceux de Purcell, de Arne et de Macfarren.

William-Vincent Wallace naquit le 1^{er} juin 1814, à Waterford, en Irlande. Son père, chef de musique militaire, lui donna les premières leçons de solfège, complétées ensuite à Dublin, où le jeune artiste étudia le piano, le violon, la guitare. Pendant quelque temps, il remplit les fonctions d'organiste à la cathédrale de Thurles. Après avoir été employé comme violoniste à l'orchestre du théâtre de Dublin, il fut chargé de diriger les concerts de la Société philharmonique. Une maladie grave ayant mis ses jours en danger à l'âge de dix-huit ans, les médecins, pour hâter sa convalescence, lui conseillèrent un voyage de long cours. Dès lors la vie de Wallace ne fut plus qu'une odyssée semée des aventures les plus bizarres. Il se rend en Australie où il donne des concerts qui lui rapportent de gros bénéfices. A Sidney, le gouverneur lui fit présent de deux cents moutons, en témoignage du plaisir que lui avait procuré un solo de violon. Poussé par son humeur vagabonde, il visite la terre de Van-Diémen, puis la Nouvelle-Zélande. Des insulaires de cette contrée avaient récemment dévoré quelques matelots anglais. Un frégate se disposant à prendre la mer pour aller châtier ces anthropophages, l'artiste trouva piquant de se joindre à l'équipage, et, après avoir été témoin de la punition infligée aux Néo-Zélandais, l'idée lui vint de se fixer pour quelque temps au milieu de la population que ses compatriotes venaient de canonner. Le projet était hardi ; Wallace trouva pourtant un compagnon dans le chirurgien du bord, qui désirait faire quelques recherches de botanique dans la baie de Tavaï-Pounamou. Tous deux, sans autre sauvegarde que la bonne foi de deux chefs qui leur avaient juré amitié et protection, passèrent plusieurs semaines parmi les sauvages, vivant de la même vie que leurs hôtes, à cette différence près, que Wallace ne put jamais se défaire d'un honorable dégoût pour la chair humaine. Le compositeur inspira la plus violente passion à la jeune Tetéa, et, comme Orphée parmi les femmes de Thrace, il s'y montra peu sensible ;