

Avant de parler de la musique de M. Mascagni, j'ai à relever un détail de la pièce de son opéra, détail qui échappe complètement au public, parce qu'il ne comprend pas les paroles, mais qui n'est pas sans importance. Lucia invite Santuzza à entrer chez elle; la jeune fille répond qu'elle ne le peut pas parce qu'elle est excommuniée. «Alors, il faut laisser mon fils!» répond Lucia, qui ne comprend pas. Plus loin, Santuzza ne veut pas entrer à l'église parce qu'elle «a péché». Ailleurs encore elle dit qu'elle est damnée. Mais, d'ordinaire, quand une fille a *fauté*, pour me servir d'un néologisme rustique, elle ne le dit pas ainsi à tout instant, surtout quand personne ne le lui demande. Nous pouvons en conclure que Turiddu est un drôle qui ne respecte rien, pas même sa fiancée; aussi paraît-il en avoir assez et va-t-il courtoiser une femme mariée. Quand il est sur le point de recevoir le châtiment mérité, sa pensée se reporte enfin vers celle que, par une amère abréviation, il appelle sa *Santa*, pour la recommander à sa mère.

Que Verga ait vu là le sujet d'un drame champêtre tout autre que ceux de M. de Florian, cela se comprend; on peut raconter n'importe quelle histoire sous forme dramatique; mais qu'on en ait fait un poème d'opéra, c'est peu excusable, à moins que tout ne puisse servir à fournir des prétextes à musique. Qu'y a-t-il? Une chanson de charretier, une chanson de cabaretier, des chœurs comme on en trouve partout, de la colère, de la jalousie, un peu de désespoir; la scène de la dispute entre Turiddu et Santuzza ne peut pas passer pour un duo d'amour.

En ouvrant un concours, M. Sonzogno agissait uniquement dans l'intérêt de l'art italien. En 1889 il a sacrifié une fort jolie somme pour faire, pendant deux mois, une tentative de restauration d'un théâtre italien à Paris, tentative condamnée d'avance, comme toute autre du même genre. M. Sonzogno prévoyait certainement l'échec possible, et il en avait fait son deuil d'avance. Puis, entendant les jeunes compositeurs en tout pays se plaindre des difficultés qu'ils ont à se faire connaître, il a voulu leur venir en aide par un moyen employé aussi chez nous. Qu'il ait réservé le concours à des artistes italiens n'ayant encore eu aucun ouvrage représenté sur un théâtre, c'était fort bien. Je comprends moins la qualité d'*obscur* requise de la part des concurrents. Un musicien qui a obtenu un premier prix de composition dans un conservatoire est-il obscur? Certes non, car son prix lui sert de diplôme pour prendre rang dans le monde. On peut en dire autant d'un premier prix de piano. Et quand on a un premier prix d'harmonie, est-on encore obscur? Cela dépend du conservatoire dont on est sorti.

Enfin, le concours a abouti, et M. Sonzogno en a ouvert un nouveau pour créer toute une pépinière de jeunes artistes capables de porter haut et ferme le drapeau de l'art italien. Je mets hors de cause aussi le jury qui a fixé son choix sur *Cavalleria rusticana*: on prend ce qu'on trouve; dans le royaume des aveugles, le borgne est roi, et le jury a pris ce qu'il a trouvé de mieux ou de moins mauvais, selon la manière de voir. En France, comme en Italie, tous les jurys de musique font ainsi.

Un jour, il y a déjà un certain nombre d'années, je causais avec un artiste de l'Opéra. Je lui parlais des bons chanteurs italiens:

– Oh! me répondit-il, les Italiens chantent naturellement ainsi!

La preuve de ce que les Italiens ne chantent pas naturellement comme Rubini, Mario, Mmes Grisi, Persiani, Alboni, c'est qu'aujourd'hui ils chantent généralement comme s'ils étaient sortis du Conservatoire de Paris. Mais il faut avouer que, pour les compositeurs, l'Italie va devenir l'Eldorado rêvé. En France, comme en Allemagne, un compositeur doit faire des études longues et sérieuses, quand malgré cela, il veut aborder le théâtre, il rencontre des obstacles souvent constatés: si, pour faire connaître son nom, il écrit un peu de musique symphonique et qu'ensuite il veut faire jouer un opéra, on crie de toutes parts: «C'est un symphoniste, il n'en faut pas au théâtre.» Bizet, M. Massenet et d'autres en ont fait l'expérience. *Namouna*, de M. Lalo, a été traitée d'abomination; aujourd'hui encore, il y a des gens qui, pour ne pas se donner de démenti, répètent que le *Roi d'Ys* n'est pas un opéra, mais de la musique symphonique.

En Italie, au contraire, voyez comme c'est simple. On reste un peu de temps dans un conservatoire pour apprendre à distinguer un accord parfait d'un accord de septième, à réaliser une basse chiffrée sans faire trop de successions de quintes et d'octaves; puis, pour les nécessités de la vie, on écrit des opérettes et autre musique de même importance; un beau jour, on entend parler d'un concours pour un opéra; on n'a pas de poème tout prêt, on n'a plus que deux mois pour se mettre en règle; mais qu'importe? Un Italien, Fiorentino, n'a-t-il pas, dans un de ses feuilletons, conseillé aux compositeurs français de se donner moins de peine qu'ils n'en prenaient?

«Voyez, leur dit-il, les Italiens: ils font vite et n'en font que mieux!» Puis, n'a-t-on pas soutenu souvent que la science nuit à l'inspiration? M. Mascagni était donc dans les meilleures conditions et ne pouvait manquer de réussir: il a réussi. Le voilà célèbre sur la plus belle moitié du globe terrestre et il fait autorité dans son pays. Un jour, on lui présenta les musiciens français pensionnés à la villa Médicis; un autre jour, on les invita à entendre des fragments de *l'Ami Fritz* [*L'Amico Fritz*]. En sortant de là, ils se dirent que l'auteur n'était pas un puits de science musicale; mais c'était pure jalousie de leur part.

Un compositeur me raconta, ces jours-ci, qu'il avait vu à Vienne, en Autriche, la fameuse *Cavalleria*. «Eh bien? – lui dis-je. Il haussa l'épaule: – Cette musique agit sur le public», me répondit-il. A l'Opéra-Comique, cependant, je ne me suis pas aperçu qu'elle agit beaucoup sur le public de la répétition générale et de la première représentation. On écoutait attentivement, on attendait comme sœur Anne, et l'on ne voyait rien venir de réconfortant. Mais on avait tant vanté M. Mascagni! On l'avait proclamé le successeur de Verdi! Parmi ses productions on a cité des symphonies: on ignorait donc qu'en italien toute ouverture ou tout prélude d'opéra ou d'opérette est une *sinfonia*? Certes, la véritable symphonie n'est pas inconnue en Italie; nous en avons une de M. Sgambati et qui est très honorable. Mais ce genre de *sinfonia* a été, jusqu'à présent, interdit à M. Mascagni. Tout élève qui a obtenu un prix

d'harmonie au Conservatoire de Paris est bien plus habile que lui. Le coloris instrumental est pour lui un mythe, tandis que, chez nous, les concurrents pour le prix de Rome ne sont pas plus maladroits dans l'orchestration que dans l'art de faire une fugue. Ce n'est pas tout de mettre là une flûte, ailleurs une clarinette ou un cor, de faire un effet de groupe, un effet d'ensemble, un *crescendo* ou un *tutti colla massima forza*. On a beau traiter l'orchestre comme une grande guitare, selon l'expression connue: il faut savoir en jouer, et M. Mascagni n'est pas un virtuose. Son orchestre est tantôt terne, tantôt bruyant ou brutal; il ne brille pas par les qualités expressives ou pittoresques. Mais aussi pourquoi faire passer pour un maître un simple commençant, un échappé du Conservatoire de Milan?

On a signalé dans la partition de M. Mascagni des réminiscences d'ouvrages que l'auteur n'a peut-être pas tous entendus, et puis il avait si peu de temps! Je ne l'inquiéterai donc pas sur des souvenirs ou des ressemblances involontaires. Mais voici une question plus sérieuse. A mon avis, l'action d'un drame doit commencer quand la toile est levée; est-ce l'ouverture du *Pardon de Ploërmel* qui a induit en erreur M. Mascagni? Son prélude instrumental est interrompu par une chanson que Turiddu dit derrière la toile baissée. Cette chanson est adressée à Lola; en y trouve des vers comme les suivants:

Celui qui peut baiser ta lèvre rose
Vit toute une éternité sans un seul jour!

Le second vers a onze syllabes; mais peu importe pour la musique. Faut-il supposer que Turiddu donne une sérénade à Lola, sans crainte du charretier, qui ne plaisante pas sur le chapitre de l'honneur conjugal? Toujours est-il que pas un personnage de la pièce ne paraît avoir entendu la chanson de Turiddu, mais tout le monde l'a vu rôder autour de la maison d'Alfio, tandis qu'il devait être à la ville. Sa chanson est une «sicilienne»; soit, mais l'effet en est nul; est-ce le rideau qui sert d'étouffoir à la voix de l'imprudent cabaretier? En tout cas, sa chanson n'a aucune raison d'être pour la pièce ni pour l'agrément du public.

Après le chœur d'introduction, l'action commence par une scène entre Lucia et Santuza. On a vu comment a été fait le libretto: les historiens les plus favorables à l'ouvrage racontent que le texte fut envoyé au compositeur fragment par fragment et en partie sur des cartes postales. Le drame de Verga n'était pas des mieux choisis; mais des librettistes habiles l'auraient modifié pour le rendre plus musical et donner plus d'intérêt aux principaux personnages. Ils auraient jugé aussi inutile que déplacé d'apprendre au public et même de lui dire quatre fois que Santuzza a oublié le conseil de la sagesse, aussi bien que celui de Méphistophélès de n'ouvrir sa chambre que la bague au doigt. Elle serait ainsi restée un personnage sympathique, et Turiddu serait moins odieux qu'il ne l'est. Au lieu de cela, Santuzza passe son temps à dire que son fiancé la trahit; elle le dit à Lucia, puis à Turiddu lui-même, puis au charretier Alfio. C'est un défaut capital du livret, et la musique a dû en subir les conséquences.

LE TEMPS, 25 janvier 1892.

Alfio fait son entrée avec accompagnement de grelots et de claquements de fouet. Sa chanson: «Piaffe, mon cheval fringant,» a des prétentions assez déplacées: jamais charretier n'a chanté de cette façon, ni à la ville ni à la campagne, ni à l'Opéra.

Le chœur dans l'église est là pour faire un contraste sur lequel le compositeur paraît avoir compté beaucoup; c'est jour de Pâques; mais pourquoi Pâques plutôt qu'un autre jour? Le public semblait se faire la même question.

Sous le titre de «romance», Santuzza fait à Lucia l'histoire des amours de Turiddu avec Lola, puis avec elle-même. La pauvre fille ne réussit pas à nous toucher: la mauvaise chance la poursuit. Mais voici la scène capitale, celle entre Santuzza et Turiddu.

«D'où viens-tu? dit la jeune fille. – De la ville! – Ce n'est pas vrai! – Ah! tu m'épies! – Ce n'est pas moi: c'est Alfio qui t'a vu! – Crains mon juste courroux!» Se voyant démasqué, le misérable menace de devenir brutal. Lola passe et chante un «refrain». Un refrain d'une chanson dont elle nous fait grâce. Mme Alfio a eu tort de se déranger: elle n'a fait qu'augmenter la rage de Turiddu. Santuzza ne se doute pas qu'elle fait une lugubre parodie de Zerline [Zerlina] chantant: «*Batti, batti o bel Mazetto [Masetto]*»; mais elle chante par exemple: «Je succombe à ma souffrance (*sempre fortissimo*) sur la même phrase sur laquelle Turiddu a l'impudence de dire: «Je ne supporterai pas la vaine jalousie!» Après le départ de Lola, la querelle continue de plus belle et dans le même système de composition; la scène devient tout à fait odieuse; Turiddu, au comble de la colère, jette Santuzza par terre et la maudit, lui qui a tous les torts. Je ne connais pas d'opéra où l'on trouve une scène de même genre et aussi repoussante.

Après la rage de Turiddu vient la juste colère d'Alfio à qui Santuzza débite son antienne, et cette fois avec plus de succès qu'elle ne voudrait.

Mais il est temps de finir. Dans quelques opéras bouffes comme le *Barbier [Il barbiere di Siviglia]* et la *Cenerentola*, l'orchestre représente un orage comme intermède et sans que cet orage ait, d'ailleurs, aucune raison d'être. L'intermède instrumental de M. Mascagni n'est pas orageux, au contraire; mais il n'a pas de raison d'être non plus. Le *brindisi* de Turiddu est un des morceaux les moins heureux. La suite ne comprend guère que des conversations plus ou moins bien déclamées et un court passage mélodique répété, quand Turiddu recommande Santuzza à sa mère.

Mlle Calvé rend d'une façon assez dramatique l'ingrat et monotone rôle de Santuzza. Je lui recommande de ne pas attaquer les notes hautes en dessous, comme cela lui est arrivé plusieurs fois. Gibert a fait de son mieux dans le méchant personnage de Turiddu, à qui le compositeur n'a même pas réussi à donner une chanson à boire supportable. Bouvet a été meilleur dans la seconde partie de son rôle que dans la première. Sa voix était sourde dans la chanson du charretier, puis elle s'est éclaircie.

LE TEMPS, 25 janvier 1892.

Journal Title: LE TEMPS

Journal Subtitle: None

Day of Week: Monday

Calendar Date: 25 JANVIER 1892

Printed Date Correct: Yes

Title of Article: CRITIQUE MUSICALE

Subtitle of Article: *Chevalerie rustique* [*Cavalleria rusticana*], drame lyrique en un acte, paroles de MM. Targioni-Tozzetti et Menasci, d'après Verga, traduction française de M. P. Milliet, musique de M. P. Mascagni.

Signature: J. WEBER

Pseudonym: None

Author: Johannes Weber

Layout: Internal feuilleton

Cross-reference: None