

Deux événemens qui ont bien leur signification, surtout si on les rapproche l'un de l'autre, se sont passés, les derniers jours de l'an de grâce de 1863, sur deux de nos scènes musicales: la représentation de *Rigoletto* au Théâtre-Lyrique et la reprise de *Moïse* à l'Opéra.

Le succès de *Rigoletto*, traduit par M. Ed. Duprez, a été magique: il n'y a qu'à s'incliner. Ce n'est pas que, pour mon compte, j'y aie beaucoup contribué, mais je me garderai bien d'y contredire. Au contraire, je me sens à l'aise quand je me trouve en face d'un fait qui porte avec lui son enseignement, qui dessine nettement une situation, et qui donne la mesure de l'état actuel des esprits. Je constaterai donc de bonne grâce que chaque scène de l'opéra de Verdi a soulevé, dans le parterre, l'orchestre et les loges, d'unanimes applaudissemens, et qu'en présence des bouches qui criaient bravo, des mains qui applaudissaient, des mouchoirs qui s'agitaient, MM. de la claque n'ont eu qu'à se prélasser dans la plus complète quiétude: *Deus illis hæc otia fecit*. Ce *Deus*, c'est incontestablement le maître Verdi, le roi de l'époque.

Il y aurait pourtant de l'injustice à ne pas attribuer une part de ce triomphe aux principaux interprètes de la pièce, et comme deux de ces interprètes m'étaient tout à fait inconnus, j'en parlerai avec quelque détail.

M^{lle} de Maësen a fait un brillant début dans le rôle de Gilda. On peut prédire dès à présent une belle carrière à cette jeune cantatrice. Sa voix est un soprano étendu et souple qui n'est pas précisément remarquable par la douceur et le velouté, mais dont le timbre pénétrant se prête merveilleusement à l'expression dramatique et à l'énergie de la passion. M^{lle} de Maësen et Monjauze ont produit un grand effet dans le duo d'amour du deuxième acte; Ismaël (*Rigoletto*) et M^{lle} de Maësen ont produit un effet plus grand dans le duo du troisième dont la strette a été redemandée, et, s'il se peut, un effet plus grand encore dans le quatuor du quatrième acte, également redemandé pour l'accent et la vigueur dramatique que l'un et l'autre y ont déployés. Il faut bien dire cependant qu'une partie du contraste qui fait la beauté de ce quatuor a été manquée par l'insuffisance de l'organe de M^{lle} Dubois, qui n'a pas assez de mordant pour mettre en relief les éclats de rire de la courtisane qui s'intercalent si heureusement dans les plaintes désespérées de Gilda. En revanche, Monjauze a dit avec un charme infini la première mélodie de ce beau morceau.

Il faut rendre pleine justice au talent réel d'Ismaël comme chanteur et comme acteur. Mais il faut aussi lui dire qu'il a besoin d'affermir et de maîtriser son organe. Il y parviendra s'il veut se livrer à un travail sérieux et persévérant. J'ai une autre observation à faire à Ismaël sur un détail d'exécution. Dans la première scène du troisième acte, au moment où *Rigoletto*, à qui l'on vient d'enlever sa fille, se mêle aux courtisans réunis dans l'antichambre du duc et est condamné à jouer son rôle de bouffon, tandis qu'il a la mort dans l'âme, il entonne un motif en *mi* mineur dont l'allure gaie et insouciant contraste avec la rage concentrée qu'il a au cœur. Le mouvement de ce motif est marqué *allegro assai moderato*. Ismaël

le prend beaucoup trop lent; il dénature ainsi une des scènes les plus émouvantes de l'ouvrage.

Pour ce qui est de Monjauze, le rôle du duc de Mantoue lui a fourni une de ses meilleures créations. Il s'y est montré chanteur élégant et correct autant qu'acteur plein de distinction. Il a fort bien enlevé les couplets de l'introduction, *Questa o quella*, et sa chanson du quatrième acte, *la Donna è mobile*. — Je demande pardon à M. Ed. Duprez de citer les paroles du libretto italien à la place des siennes, que j'aurais mieux retenues si je les avais mieux entendues. — La manière dont Wartel et Péront se sont acquittés des rôles de Sparafucile et de Monterone fait regretter que ces rôles soient trop peu importants.

Deux jours après le *Rigoletto* du Théâtre-Lyrique, j'ai voulu revoir le *Rigoletto* des Italiens, où cet opéra n'est plus une nouveauté. Sous le rapport de la richesse de la mise en scène, des décors et même des costumes, la salle Ventadour n'a pas la prétention de lutter avec le Théâtre-Lyrique. En ce dernier lieu, l'exécution, surtout de la part de l'orchestre et des chœurs, a peut-être plus d'animation et d'entrain; mais elle offre plus d'ensemble et de perfection au Théâtre-Italien, où M^{me} de La Grange et Delle-Sedie atteignent au comble du pathétique dans les deux derniers actes, tandis que Nicolini charme l'auditoire par la fraîcheur et la pureté de sa voix. Sauf ces différences, le succès de *Rigoletto* est le même sur les deux scènes.

Le second événement dont j'ai à parler est la reprise à l'Opéra de l'oratorio de *Moïse*, qui a été monté avec un luxe digne de cette grande institution et de l'ouvrage. La distribution des rôles me paraîtrait tout à fait convenable si le rôle d'Aménophis n'eût été confié à Warot. Ce n'est pas que Warot soit un chanteur sans talent, il s'en faut; mais il me semble que le timbre particulier de sa voix aurait dû lui interdire le rôle d'Aménophis, un rôle de grand style, où la voix du chanteur se déploie en longues tenues et en larges périodes. Obin a toute la dignité, la noblesse, l'ascendant qui conviennent au personnage de Moïse. Cela n'empêche pas que, comme chanteur, il n'ait eu à se reprocher quelques intonations indécentes. Grisy, Bonnesseur, M^{lle} de Taisy et M^{me} Godfrend, représentent très convenablement Eliezer, Osiride, le grand prêtre, Sinaïde et Marie, sœur de Moïse. Faure est un très beau Pharaon; il est de plus grand chanteur. M^{lle} Battu a eu un vrai triomphe dans le rôle d'Anai. Elle a étonné tout el monde par l'ampleur de sa voix, par la légèreté avec laquelle elle a exécuté les traits, les vocalises et les roulades du duo, du quintette et de son air final.

Je pourrais m'arrêter là, si je voulais me borner à satisfaire les compositeurs, les chanteurs, les décorateurs, les directeurs. Et encore ne serais-je pas bien sûr de les avoir contentés. Mais il ne suffit pas de contenter les autres; il faut aussi tâcher de se satisfaire un peu soi-même, quand on a une plume en main, et quand on a une conscience qui vous prescrit de vous en servir pour dire quelques bonnes vérités. Je ne demanderai pas si cette reprise de *Moïse* a eu du succès, puisque tout, musique, chanteurs, décors, costumes, a été fort applaudi. — J'oublais

l'essentiel, je veux dire les danses. On a fort bien accueilli une gracieuse danseuse, M^{lle} Fioretti, qui nous vient de Milan, et qui, accoutumée à danser sur certains airs, a demandé qu'on les mît à la place d'une partie de ceux de Rossini. Ce qu'on s'est empressé de faire, et personne n'a réclamé.

Il y a donc eu succès. Je demande seulement si ce succès a présenté ce je ne sais quoi d'entraînant, de sympathique, d'enthousiaste qui témoigne du désir que l'on éprouve à revoir une ancienne partition dont on a été longtemps privé, ce que nous avons vu pour la reprise de *la Muette*, par exemple, ce que nous venons de voir au Théâtre-Lyrique pour *Rigoletto*.

Il y a, dans *Moïse*, des choses que j'admire sans réserve; c'est un des opéras où Rossini a déployé toute la magnificence de son génie. Il n'en est pas moins vrai que cette partition, si riche qu'elle soit en morceaux de premier ordre, appartient pour les deux tiers au vieux style de l'école italienne, et que ce vieux style, qui a joui de la vogue il y a vingt ou trente ans, alors qu'on faisait à Rossini un titre de gloire d'avoir appris aux Français à chanter, est tout à fait passé de mode aujourd'hui. Il n'en est pas moins vrai que la masse des auditeurs, sans trop s'expliquer pourquoi, demande des impressions nouvelles. La preuve, c'est que Rossini a abjuré ce style dès *Guillaume Tell*, le seul ouvrage qu'il ait écrit en entier pour la France, et dans lequel il nous a fait admirer la plus complète transformation que son génie pût réaliser, sa nature italienne étant donnée. Et comme il semble que tout homme de génie doive expier ses faiblesses et ses peccadilles passées par son plus éclatant chef-d'œuvre, c'est par *Guillaume Tell* que Rossini a appris les souffrances, les dégoûts, le découragement. C'est *Guillaume Tell* qui lui a imposé le vœu de silence à l'âge de trente-neuf ans. *Guillaume Tell* a été son *Athalie*. — La preuve encore, c'est que Verdi a réagi contre ce système, contre ce style qui consiste à amalgamer les formes de l'opéra buffa et les formes de l'opéra seria, et qui met le principal intérêt dans les tours de force et la virtuosité des chanteurs; la preuve enfin, c'est que, au Théâtre-Italien et plus encore en Italie qu'en France, les opéras réputés sérieux de Rossini, et même ses opéras bouffes, peu à peu perdent du terrain et cèdent la place aux opéras de Verdi.

Il faut donc constater un fait: Verdi est le seul maître de l'époque, le roi de son temps, le seul qui ait de l'action sur les esprits. Ce fait, je le constate à regret. Mais quand il est là, qu'on le voit, qu'on le touche, le mieux est de l'envisager froidement, en lui-même, dans ses origines et ses conséquences.

Un grand théoricien italien, qui est en même temps un critique fort distingué, M. Abraham Basevi, a écrit une étude sur les ouvrages de Verdi (1); il n'a pas hésité à caractériser du nom de Verdi l'époque actuelle, en la désignant par ces mots: *Il regno Verdiano*. Pour M. Basevi comme pour nous, il y a longtemps que Rossini a jeté dans le monde toutes les idées qu'il avait eu la mission d'y faire triompher. Je crois même l'auteur de

(1) *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. Firenze, tipografia Tofani, 1859. Un vol. de 324 pages.

Moïse fort résigné à régner pacifiquement dans cet Olympe où brillent les vieux maîtres, à la grande famille desquels il appartient légitimement, bien qu'il ait dû plusieurs fois contrister leurs ombres par les audaces de son génie sceptique et frondeur.

Reportons-nous à l'époque où le *Moïse* // 2 // français fit son apparition sur notre première scène lyrique. C'était le 26 mars 1827, un an avant *le Comte Ory*, un peu plus de deux ans avant *Guillaume Tell*. Le 26 mars 1827! c'était précisément le jour où Beethoven rendait le dernier soupir à Vienne. Je ne sais si je suis le premier qui ait remarqué cette coïncidence. Quoi qu'il en soit, c'est de ce jour, 26 mars 1827, à en croire les critiques du temps, et le plus autorisé de tous, M. Fétis, que date la révolution opérée par Rossini sur la scène française, «révolution commencée avec moins de bonheur qu'on n'aurait pu l'attendre par *le Siège de Corinthe*», et achevée par *Moïse* «avec le succès le plus complet.» C'est ce qu'écrit dès le lendemain, 27, M. Fétis: «Jouis de ton triomphe, Rossini, s'écrie-t-il, il est bien mérité! tes admirateurs sincères n'ont plus rien à désirer pour ta gloire; tes détracteurs et tes envieux doivent renoncer à une lutte inégale où il ne reste pas même l'espoir d'une lutte raisonnable. Les partisans si chauds de la *gloire nationale* te doivent même de la reconnaissance, car tu viens de prouver qu'on sait chanter en France, ce que leur *patriotisme* s'obstinait à nier (2).»

Savoir chanter, c'était peut-être alors substituer le chant léger, à roulades, au chant sévère, expressif. — Voilà donc cette révolution consommée. Mais par quels moyens s'est-elle opérée? Le même critique va nous le dire. Ce n'est pas que M. Fétis n'ait pu revenir de certains jugemens qu'il portait alors. Mais il est à la fois instructif et curieux d'étudier les symptômes de l'opinion à ce moment de 1827.

«Guidé par l'indépendance de son génie et secondé par la tendance du siècle qui aime à voir remettre en question tout ce qui semblait démontré auparavant, Rossini a secoué le joug de toute entrave, peut être de celles même que lui imposait son oreille, pour se jeter dans une marche diamétralement opposée à celle de ses devanciers. Doué du génie heureux qui crée de beaux chants, sûr des effets qu'il veut produire, il pousse jusqu'au cynisme le mépris pour les règles de succession d'intervalles, pour celles de la modulation et pour une foule d'autres points de doctrine scolastique. Telle est l'origine et la cause des déclamations dont ses ouvrages ont été l'objet. Mais enfin, comme on ne résiste pas toujours au plaisir qu'on éprouve, par esprit de corps ou par amour propre, on a fini par être subjugué et par avouer que s'il est permis d'enfreindre les règles communes, c'est à celui qui rachète par mille beautés les défauts d'école qu'on peut lui reprocher (3).»

Vous l'entendez, c'est en *poussant jusqu'au cynisme le mépris* de certaines règles consacrées par les maîtres, ses devanciers, savoir Gluck, Mozart, Sacchini, Piccini, que Rossini a fait la révolution qui a mis entre

(2) *Revue musicale* publiée par M. Fétis, t. I, 1827, p. 181–182.

(3) *Ibid*, p. 303–304.

ses mains le sceptre universel. Mais est-ce tout? N'est-ce pas encore en poussant jusqu'au cynisme le mépris des convenances scéniques, de la vérité dramatique qu'il est arrivé à ce but? Ici l'attitude du célèbre critique est curieuse à observer. Séduit par le génie enchanteur du maître, il voudrait bien faire bon marché de ces inconvenances de style, de ces attentats à la vérité dramatique qui choquent à chaque instant dans la partition; il se retranche sur le goût des nations, sur la différence de l'esprit allemand, de l'esprit italien, de l'esprit français; il dit que notre pays a bien le droit de déterminer «la manière dont il doit s'amuser.» *S'amuser* n'est peut-être pas trop de mot qu'il faudrait employer lorsqu'il s'agit d'une œuvre d'art qu'on a la prétention de faire passer pour sérieuse, et dont le sujet est pris dans la plus haute antiquité et dans l'histoire sainte. Non, il ne dépendra jamais du caprice d'un peuple de créer la vérité quand il s'agit de l'art universel, d'autant plus que ce même peuple pourrait présenter des œuvres d'art conçues à un point de vue et d'après un type tout différens.

M. Fétis en dit assez néanmoins pour montrer, quel que soit son désir d'atténuer les torts du compositeur, à quel point il fait violence à son goût, à sa raison, à son bon sens. «Plusieurs morceaux de l'ancienne partition qui ont été conservés changent, dit-il, à la vérité quelque chose à notre système dramatique, en y introduisant les *fioritures* de l'Italie; mais si la raison réproouve ces traits qui paraissent opposés aux sentimens dont les personnages doivent être affectés, on ne peut disconvenir qu'il en résulte du plaisir pour les oreilles (4).» Par ces derniers mots, n'insinue-t-on pas qu'il ne s'agit ici ni de l'âme ni du cœur, qui ne peuvent trouver du plaisir à des choses fausses, mais d'un plaisir purement sensuel; *pour les oreilles*? Le critique faiblit tout à fait dans la phrase suivante: «Il faut bien se résoudre à amuser le public à sa manière, sous peine de le voir s'éloigner.» Ainsi vous livrez l'artiste, l'homme de génie aux ordres du public pour lui servir d'*amusement*. Cette théorie est-elle bien celle qui a prévalu parmi les grands maîtres? Demandez à Gluck, à Mozart, à Beethoven, à Weber! A propos du duo entre Pharaon et Aménophis, *Cruel moment (Parlar, spiegar, du Mose)*, le critique ajoute: «D'une part, le public, qui s'abandonne plus à ses sensations qu'il ne réfléchit sur ce qui les cause, a manifesté hautement le plaisir que lui a fait ce morceau; mais les partisans de la tragédie lyrique, les admirateurs du système de Gluck, ceux enfin qui cherchent avant tout un spectacle raisonnable trouvent que Pharaon semble plutôt se réjouir de quelque événement heureux qu'exprimer par son chant le chagrin qu'il éprouve des tourmens de son fils (5).» De quel côté est M. Fétis? Est-il avec la foule qui *s'abandonne sans réfléchir à ses sensations*, ou avec les admirateurs de Gluck et qui *cherchent avant tout un spectacle raisonnable*? Quoi qu'il en soit, c'est au nombre de ces derniers qu'il se range, heureusement, lorsque, à propos de l'air en *mi* mineur d'Anai au quatrième acte, dont le commencement est si beau, il consent à dire: «Je regrette que Rossini se soit cru obligé de faire à la cantatrice la concession des traits qui terminent cet air et en changent le caractère passionné en une sorte de banalité, sans que la situation ait varié. Si la dernière partie de cet

(4) Ibid., pag. 304.

(5) Ibid., pag. 306.

air était à la hauteur du commencement, ce serait un des chefs d'œuvre de la musique (6).»

Pour cette fois, l'écrivain a dit la vérité: timidement; mais enfin il l'a dite. Osons avoir une critique plus franche et plus ferme. Osons dire que lorsqu'on est ému et touché comme on doit l'être des beautés qui brillent dans l'introduction du premier acte, dans le quatuor sans accompagnement: *Dieu de la paix, Dieu de la guerre*; dans l'invocation de Moïse; dans l'admirable chœur des ténèbres; dans le naïf et chaste duo des deux femmes: *Dieu, dans ce jour prospère (tutto mi rida intorno)*; dans le magnifique ensemble: *Grand roi, délivre-nous des plus cruels fléaux*; dans le quatuor: *je tremble et je soupire (mi manca la voce)*; dans cette magnifique strette du finale du troisième acte: «Allez, allez, qu'on les entraîne!» dans la prière du quatrième: «Des cieux où tu résides» (*Dal tuo stellato soglio*), osons dire que, lorsqu'on est ému et touché de toutes ces beautés, il est impossible que l'on ne soit pas froissé, affecté péniblement par toutes ces banalités, ces vocalises, ces tours de force, ces non-sens, ces contre-sens, que je ne veux pas énumérer, et que Rossini a prodigués tout à côté, sans souci de la convenance, de la vérité, pour les chanteurs, en dérision de l'art et de lui-même. Si c'est là ce qu'on appelle un *amusement*, cet amusement est un supplice. Ces débauches d'esprit d'un grand génie musical ne sont plus que tolérées aujourd'hui. Un compositeur nouveau venu ne se les permettrait pas impunément.

Aussi s'est-on jeté dans le Verdi. A Dieu ne plaise que j'établisse le moindre rapprochement entre Verdi, qui ne sera jamais, je l'espère, qu'un musicien de transition, et Rossini, qui a déjà pris rang parmi les immortels, sans que pour cela sa personne ait rien perdu du prestige de l'homme de génie et de sa popularité. Mais je reconnais un fait, et, dans ce fait, une loi fatale qui accomplit son œuvre. Nous ne sommes plus sous l'empire des idées rossiniennes; nous sommes, comme dit M. Basevi, en plein *regno Verdiano*. C'est Verdi qui dirige les masses. Mais voici la merveille de l'application de cette loi dont je viens de parler; c'est que Rossini a contribué plus que tout autre à ce règne de Verdi, c'est qu'il lui a préparé les voies, c'est qu'il l'a aidé à le détrôner. Rossini, en sacrifiant le sentiment, la passion, le vrai à la sensualité de l'oreille, a infiltré dans les générations ce scepticisme qui tuerait l'art si l'art pouvait périr. Il a ruiné dans les masses la foi en l'art, en sa haute mission. Il a nié l'expression de la musique. Il a fondé le matérialisme. Ces maximes que l'on débite dans le monde, qu'on rencontre même dans certains écrits, à savoir que la musique, avec les même notes, les mêmes phrases, exprime tout ce qu'on veut, les choses les plus contradictoires, c'est-à-dire n'exprime rien, c'est sa musique qui les a formulées. Qu'y a-t-il de surprenant que les masses, ayant épuisé le genre de sensations mis à la mode par Rossini, aient aspiré à des sensations plus fortes? Verdi a paru. Il a pris le vent de son époque, et, du sensualisme, du matérialisme, nous voici tombés en plein dans le réalisme. Je m'arrête. J'en ai dit assez ailleurs sur ce sujet pour que le lecteur complète ma pensée. Toutefois ce règne de Verdi sera court. Règle générale: quiconque écrit pour plaire uniquement à la foule, la foule

(6) Ibid., pag. 308.

l'abandonnera tôt ou tard; et quiconque écrit pour lui seul et le petit nombre de ceux qui composent l'élite, la foule viendra tôt ou tard à lui. La foule d'aujourd'hui n'est pas celle d'il y a trente ans, et la foule de 1900 ne sera pas celle de 1864.

En attendant, n'est-ce pas un singulier et curieux spectacle de voir que, tandis que tout cela se passe dans l'ordre lyrique et dramatique, Beethoven, qui mourait le jour du triomphe de Rossini, règne dans l'ordre instrumental, et tient de sa main puissante et immortelle ce sceptre de la symphonie et de la musique de chambre, sous lequel, d'ici à un siècle peut-être, les générations viendront se courber?

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	samedi
Calendar Date:	16 JANVIER 1864
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	REVUE MUSICALE. [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	THÉÂTRE-LYRIQUE: <i>Rigoletto</i> , traduit par M. Ed. Duprez. – OPÉRA: Reprise de <i>Moïse</i> .
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None