

En voyant annoncer *Chevalerie rustique* [*Cavalleria rusticana*], je ne doutais pas que ce fût le titre d'un opéra bouffe. Que devient aujourd'hui ce genre, qui fut une des gloires de l'Italie? Après avoir eu la forme modeste d'intermède à un opéra sérieux, l'opéra bouffe prit une existence indépendante et se développa considérablement. Les deux actes de la *Servante maîtresse* [*La serva padrona*], de Pergolèse [*Pergolesi*], furent ainsi joués d'abord dans les deux entr'actes d'un opéra en trois actes. Transporté en France, l'opéra bouffe donna la vie à l'opéra comique; les essais antérieurs ne comptent plus et ne sont cités que pour mémoire.

Nous avons eu, il y a trente ans encore, d'excellentes représentations du *Barbier* [*Il barbiere di Siviglia*] de Rossini, du *Mariage secret* [*Il matrimonio segreto*] de Cimarosa, du *Don Pasquale* de Donizetti, et de quelques autres ouvrages; puis il ne fut plus possible d'avoir une bonne troupe d'ensemble; après Lablache, Zucchini et Scalese, le *basso buffo* indispensable semblait avoir disparu, car il fallait être bon chanteur, bon acteur, avoir de la verve comique sans tomber sans la vulgarité. On a essayé de donner *Don Pasquale* au Théâtre-Lyrique: ce ne fut qu'un travestissement où l'on avait peine à reconnaître l'œuvre de Donizetti et qui n'eut aucun succès.

L'époque postérieure à Donizetti ne nous a fourni que *Crispino e la Comare*, des frères Ricci; depuis ce temps, rien n'est venu franchir les monts. Le public français s'en soucie peu; il a l'opéra comique et l'opérette; il paraît se préoccuper davantage de l'opéra sérieux et l'on nous annonce déjà que Verdi pourra mourir tranquille: M. Mascagni est là pour prendre sa place. C'est aller un peu vite. Ne vous souvient-il pas de tout le bruit qu'on a fait autour du nom de M. Boïto [*sic*]? On le disait même plus avancé que Verdi, et il semblait que l'auteur de *Rigoletto* n'avait plus qu'à se démettre. En fin de compte, il a fallu en rabattre considérablement. M. Boïto [*sic*] n'a rien fait depuis *Mefistofele* [*Méphistophélès*] que le médiocre libretto d'*Otello*, de Verdi; son fameux opéra n'a même pas été joué à Paris; si on le montait ici, je doute que l'auteur eût beaucoup à s'en féliciter; mais en ferait grand plaisir à M. Gounod: entre *Faust* et *Mefistofele* [*Méphistophélès*], la lutte ne me paraît pas possible.

Prenons donc patience et voyons *Cavalleria rusticana*, drame lyrique en un acte. Cet acte unique est long; mais le temps ne fait rien à l'affaire. J'ai plus d'une fois vu, à la salle Ventadour, le *Barbier* [*Il barbiere di Siviglia*] de Rossini, qui n'a que deux grandes actes; le spectacle commençait à huit heures un quart et finissait à onze heures; jamais je ne m'y suis ennuyé. *Tempi passati!*

Il faut avouer que M. Mascagni a eu une chance exceptionnelle. En dix-huit mois son ouvrage a fait le «tour du monde», selon l'hyperbole usitée; il a été représenté sur deux cent quatre-vingt-dix théâtres, pas un de plus, pas un de moins; toute l'Europe, l'Amérique et l'Asie l'ont fêté; Paris doit consacrer sa réputation.

M. Pierre [Pietro] Mascagni est né à Livourne, le 7 décembre 1863. Après avoir étudié la musique avec différents professeurs, il passa deux

LE TEMPS, 18 janvier 1892.

ans au Conservatoire de Milan. La nécessité de gagner son pain le força de quitter l'école; il se mit à la tête d'une troupe d'opérette; il voyagea ainsi pendant trois ans, conduisant l'orchestre et composant des œuvres diverses. Dans une de ses tournées, il apprit que M. Sonzogno, que nous avons vu à Paris pendant l'Exposition de 1889, avait ouvert un concours de composition. Pour y prendre part il fallait être un jeune musicien italien, n'ayant encore eu aucun ouvrage représenté sur un théâtre; il était stipulé expressément que les jeunes musiciens obscurs et commençants seraient seuls admis. La partition couronnée obtenait un prix de quatre mille francs et devait être représentée sur un des principaux théâtres d'Italie.

Il restait à M. Mascagni deux mois à peine pour prendre part au concours. Il lui fallait un poème: il en demanda un à deux de ses compatriotes de Livourne. C'étaient deux avocats qui tenaient en haute estime les scènes populaires de Verga, particulièrement *Cavalleria rusticana*, que le Théâtre-Libre fit connaître à Paris, le 19 octobre 1889, par une traduction de M. Paul Solanges.

Malgré tout, M. Mascagni se trouva prêt au terme fixé. Sa partition fut exécutée au théâtre Costanzi, de Rome. L'ouvrage devait durer une heure vingt minutes; il dura plus de trois heures, dit-on: tous les morceaux furent bissés. Nous connaissons ce genre d'exagération. Naturellement, l'auteur fut rappelé trente fois bien comptées. Après l'*Ami Fritz* [*L'Amico Fritz*], joué à Livourne, M. Mascagni vient d'être rappelé quarante fois.

Le titre *Chevalerie rustique* [*Cavalleria rusticana*] semble être une ironie, car les «chevaliers rustiques» sont simplement des rustres peints avec une vérité que M. Zola ne pourrait pas dépasser. C'est ce qu'on peut appeler un opéra réaliste ou naturaliste, comme on voudra. Il sera curieux de voir quel accueil lui fera le public parisien.

L'action se passe dans un village de Sicile, entre une auberge et une église. C'est jour de Pâques. Avant d'être soldat, Turridu [Turiddu] aimait Lola; quand il revient de l'armée, il trouve Lola mariée au charretier Alfio. Pour se consoler, il se met à aimer Santuzza et lui promet le mariage. Mais, comme dit la chanson,

Et l'en revient toujours
A ses premières amours.

La coquette Lola s'y prête: Santuzza, jalouse, se désole et confie son chagrin à Lucia, la mère de Turridu [Turiddu]. Tandis qu'on croyait le volage amoureux à la ville chercher du vin pour la fête, il rôdait autour de la maison de Lola. Pendant que Lucia est à l'église, où Santuzza n'a pas voulu entrer parce qu'elle se dit excommuniée, arrive Turridu [Turiddu]; une explication entre les deux fiancés dégénère en dispute: Lola survient et entre avec Turridu [Turiddu] à l'église. Santuzza, exaspérée, met Alfio au courant de la situation.

La cérémonie est finie; les deux rivaux se rencontrent. Ici se place un trait de mœurs locales qui est une énigme si l'on n'en est averti; au théâtre on le supprimera sans doute. Les deux hommes se défient à la mode sicilienne ils se prennent la main, s'attirent poitrine contre poitrine et se donnent un baiser; c'est la formule du cartel; si l'un mord l'autre à l'oreille, comme fait Turridu [Turiddu], c'est le duel à mort. Turridu [Turiddu] recommande Santuzza à sa mère et va se battre; il est tué. A cette nouvelle, Santuzza tombe privée de sentiment, Lucia s'évanouit, tout le monde est atterré; la pièce est finie.

Je donnerai l'analyse de la partition après la représentation; je dirai seulement qu'il y a des chœurs, des soli, des duos, mais pas de morceaux d'ensemble, soit par système, soit par suite du temps trop limité, soit enfin parce que les librettistes n'en avaient pas ménagé l'occasion. Ils ont même cru produire une grande impression en terminant d'une manière assez abrupte: deux femmes annoncent la mort de Turridu [Turiddu] en criant d'une façon désespérée et sans chanter; Santuzza et Lucia jettent un cri; le chœur donne un accord *pianissimo* pour exprimer sa terreur, et l'orchestre termine seul *colla massima forza*.

Je reviens sur une question que j'ai soulevée à propos de la nouvelle édition de *Tannhæuser* [Tannhäuser]: un chef d'orchestre prend les mouvements de *Lohengrin* à sa manière; un autre chef lui succède et les prend à son idée à lui; un troisième userait de la même liberté; ce que nous voudrions savoir, nous, ce sont les vrais mouvements, ceux de Wagner. Quand *Lohengrin* fut donné pour la première fois à Bruxelles, on demanda à M. Hans Richter de venir diriger les dernières répétitions et les premières représentations; c'est ce qu'il fit, en effet; le chef d'orchestre ordinaire (c'était, je crois, M. Singelee) n'en prit aucun ombrage: je constatai le fait de mes propres yeux. Ce ne sont pas nos chefs d'orchestre parisiens qui se montreraient aussi modestes dans l'intérêt d'une très fidèle interprétation. Il ne me reste donc qu'à demander à M. Durand, l'éditeur, de faire mettre des indications métronomiques puisées à bonne source dans la nouvelle édition de *Lohengrin*, comme j'ai demandé la rectification des mouvements faux marqués par l'accompagnateur de l'Opéra après le désastre de 1861.

Je trouve des détails à ce sujet dans la seconde partie de l'ouvrage de M. Kufferath sur *Lohengrin* (1). Liszt avait demandé à Wagner quelques renseignements pour l'exécution de l'ouvrage à Weimar en 1850, le 16 août; Wagner répondit: «Tu m'as demandé quelques indications métronomiques au sujet des mouvements. Je pensais qu'elles seraient inutiles, parce que je me fie si complètement en toutes choses à ta sympathie artistique que je sais qu'il te suffira d'être bien disposé en faveur de mon ouvrage pour trouver immédiatement les mouvements exacts, puisqu'après tout ces mouvements ne peuvent être autre chose que la réalisation des intentions dans l'exécution. Mais, puisque tu le désires, je

(1) In-12, chez Fischbacher.

t'envoie – pour te confirmer très probablement ton propre sentiment – les indications suivantes...» Wagner donne une liste des passages où il faut mettre plus ou moins d'animation ou de calme dans le mouvement; mais il n'y ajoute aucune indication métronomique. Il savait cependant que tout le monde ne méritait pas sa confiance autant que Liszt.

Dans une autre lettre adressée à Liszt et datée de Zurich, en 1853, Wagner dit: «Je m'aperçois que, dans *Lohengrin*, j'ai oublié une indication de mouvement, omission que je n'ai constatée que lorsque je l'ai dirigé ici. C'est dans le chœur nuptial en *ré* majeur, après le second solo des huit femmes, les huit dernières mesures avant le premier mouvement: ici, le mouvement doit être considérablement ralenti, plus qu'à la première entrée en *ré* majeur; cela doit se faire tranquillement, solennellement, sinon l'intention est manquée.» L'indication en notes ajoutée par Wagner nous permet de préciser l'endroit où le *rallentando* doit se faire. Il n'y a pas huit mesures, il n'y en a que sept, commençant par le dernier accord du chœur des huit femmes; l'indication scénique dit: «Le roi embrasse Lohengrin et Elsa» (page 260 de la nouvelle édition de la partition piano et chant).

La deuxième partie de l'ouvrage de M. Kufferath sur *Lohengrin* contient principalement une analyse de la partition, faite avec le plus grand soin.

Wagner lui-même nous a dit comment il a conçu *Lohengrin*, et sa manière de voir est digne d'être méditée: «Je m'étais proposé de ne pas développer une seule situation du drame sans en avoir bien établi les rapports avec ce qui précède; de la sorte, les situations, issues les unes des autres, réalisaient l'unité du drame; de la sorte aussi, par la nature même de mon sujet, chacune de mes situations principales se formula en une expression musicale correspondante, ayant pour le sens auditif l'importance d'un thème musical déterminé. C'est ainsi que se forma de soi-même un tissu toujours caractéristique des thèmes essentiels, qui s'étendit non plus sur une seule scène (comme autrefois dans les morceaux séparés des opéras), mais sur le drame tout entier, et cela en demeurant toujours étroitement uni aux intentions les plus subtiles du poème. De plus, ce procédé, dans *Lohengrin*, devint plus artistique par la modification incessante de la matière thématique selon le caractère des situations; de là, dans la musique, une plus grande variété d'expression que dans le *Vaisseau-Fantôme* [*Der fliegende Holländer*], où la réapparition d'un thème a souvent le caractère d'un simple rappel.»

M. Kufferath ajoute: «C'est en coordonnant et en systématisant les éléments spontanément fournis par l'inspiration qu'il arriva à donner une importance artistique et significative au rappel des thèmes et à se créer un style à lui. C'est ainsi qu'on fait œuvre d'art. Wagner cite lui-même, dans une de ses lettres, un passage du deuxième acte qui le frappa un jour qu'il relut la partition piano et chant. Il s'agit de la phrase de la clarinette dans le petit prélude instrumental qui accompagne l'apparition d'Elsa sur le balcon. Il avoue qu'il fut très étonné d'apercevoir que ce même motif réapparaissait quelques pages plus loin, au moment où Elsa sort du palais pour se rendre au temple. «Je me suis rendu compte, dit-il, en revoyant ce

LE TEMPS, 18 janvier 1892.

passage, de la façon dont les thèmes se forment en moi: ils se rattachent toujours à une apparition plastique et se conforment au caractère de celle-ci.» Cet aveu montre chez Wagner la spontanéité de la création. Dans *Lohengrin*, il faisait lui-même des découvertes et prenait plaisir à noter après coup ses propres procédés, qui n'étaient nullement du simple calcul, comme ses adversaires l'ont dit si souvent.

LE TEMPS, 18 janvier 1892.

Journal Title: LE TEMPS

Journal Subtitle: None

Day of Week: Monday

Calendar Date: 18 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. J Targioni-Tozzetti et G. Menasce [Menasci], traduction française de M. P. Milliet, musique de M. Pietro Mascagni. – Les mouvements de *Lohengrin* ; les indications de Wagner communiquées à Liszt; *Lohengrin* de Wagner, par M. Kufferath, 2^e partie.

Signature: J. WEBER

Pseudonym: None

Author: Johannes Weber

Layout: Internal feuilleton

Cross-reference: None