

Le beau et terrible drame de Shakspeare [Shakespeare] a été défiguré, lacéré, disloqué, mis en pièces par un librettiste italien, il signor Piave. Entre ses mains, et, malheureusement aussi, entre les mains des librettistes français, le sujet le plus dramatique est devenu un sujet de mélodrame vulgaire, le merveilleux a fait place au grotesque, le fantastique à des jeux d'ombres chinoises. Qu'est-ce que c'est que cette légion de sorcières (nous devrions dire plutôt de portières) substituées aux trois sorcières de la création shakspearienne? que signifient leurs fantasmagories, leurs danses ridicules? Evoque-t-on ce grand nom de Shakspeare [Shakespeare] pour livrer les plus belles conceptions de son génie à la risée publique? Qu'on y prenne garde: on ne se joue pas impunément à ce colosse. On se figure ne lui emprunter qu'un sujet; mais ce sujet, quelle musique, et surtout quelle musique italienne sera-t-elle capable de l'étreindre? On me citera *Otello*. Mais ici il n'est plus question de sujet; il s'agit d'un simple canevas que Rossini, jeune encore, et sans peut être se donner la peine de consulter l'original, a brodé, dans les deux premiers actes, d'une musique charmante, pimpante, parfois pompeuse et rarement tragique; mais des caractères, du caractère sombre et jaloux du More, du caractère du traître Yago, du caractère noble et résigné de Desdemone, il n'y en a pas tracé. Dans les scènes du troisième acte seul, Rossini s'est élevé à une hauteur d'inspiration, a pénétré à une profondeur de sentiment et de passion tout à fait dignes de Shakspeare [Shakespeare], et cela par une de ces institutions qui font que les génies se rencontrent parfois sans se connaître.

Pour ce qui est du *Macbeth*, du signor Piave, je suis bien aisé de le montrer battu en brèche, non par un fanatique de Shakspeare [Shakespeare], mais par un critique italien, le savant professeur musicien, M. Abraham Basevi, qui a publié en 1859, à Florence, un livre intitulé: *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, où les vingt premiers opéras du maître sont consciencieusement examinés au flambeau d'une analyse toujours équitable et compétente.

M. Basevi fait d'abord en peu de mots l'exposé du libretto que je ne ferai nulle difficulté de lui emprunter: «Nous ne perdrons pas notre temps, dit-il, à noter toutes les inconvenances, les difformités et les inepties de ce malheureux mélodrame. Les lecteurs, nous en sommes certains, nous sauront gré de les en tenir quittes. Nous donnerons seulement un bref aperçu de l'intrigue de la pièce. Macbeth, général au service du roi d'Ecosse, rencontre sur son passage quelques sorcières qui lui apprennent qu'il est destiné au trône, mais que ses successeurs naîtront de la race de Banquo. Ayant fait connaître cette prédilection à son épouse, femme ambitieuse et cruelle, celle-ci excite son mari à tuer le roi Duncan, afin de hâter l'accomplissement des événemens annoncés. Macbeth assassine dans la nuit le roi qui lui avait demandé l'hospitalité. Parvenu de cette manière au trône, et non satisfait dans son ambition, il médite de nouvelles machinations pour se défaire à la fois de Banquo et de son fils. Mais celui-ci échappe au fer des assassins. L'énormité de ce double crime pèse sur la conscience de Macbeth et sur celle de lady Macbeth. Le peuple finit par se soulever de toutes parts contre l'usurpateur qui perd la vie dans un combat.»

A l'égard du merveilleux, M. Basevi observe que le signor Piave n'a pas l'air de soupçonner la puissance de cet élément. Si nous approfondissons, dit-il, cette création du grand esprit de Shakspeare [Shakespeare], nous verrons à travers un voile, il est vrai, que les sorcières sont là pour représenter la force du destin. Mais qu'est-ce que ce destin, sinon l'effet d'une force qui ne rencontre pas d'obstacles? Et quelle est cette force dans le cas présent, sinon l'ambition de Macbeth, excitée par sa femme et insuffisamment combattue par ses propres vertus? Piave a-t-il compris tout cela? se demande l'écrivain. Et il répond: «On ne s'en douterait vraiment pas.»

En effet, cette force du destin, entendez-la gronder dans le drame de Shakspeare [Shakespeare] sur les lèvres de lady Macbeth, au moment du délire de la convoitise et du crime:

«Venez, venez esprits qui excitez les pensées homicides; changez à l'instant mon sexe et remplissez-moi jusqu'au bord, du sommet de la tête jusqu'à la plante des pieds, de la plus atroce cruauté. Epaissez mon sang; fermez tout accès, tout passage au remords; et que la nature, par aucun retour de componction, ne vienne ébranler mon cruel projet ou faire trêve à son exécution. Venez dans mes mamelles changer mon lait en fiel, ministres du meurtre, quelque part que vous soyez, substances invisibles, prêtes à nuire au genre humain. Viens, épaisse nuit; enveloppe-toi des plus noires fumées de l'enfer, afin que mon poignard acéré ne voie pas la blessure qu'il va faire, et que le ciel ne puisse, perçant d'un regard ta ténébreuse couverture, me crier: «Arrête! arrête!»

Elle dit à son époux, au moment où elle va recevoir le roi confiant qui se dispose à reposer sous son toit.

«Votre visage, mon cher Thane, est un livre où l'on pourrait lire d'étranges choses. Pour cacher vos desseins, dans cette circonstance, prenez le maintien de la circonstance; que vos yeux, vos gestes, votre langue parlent de bienvenue; ayez l'air d'une fleur innocente, mais soyez le serpent caché dessous. Il faut pourvoir à la réception de celui qui va arriver; c'est moi que vous chargerez de dépêcher le grand ouvrage de cette nuit, qui donnera désormais à nos nuits et à nos jours la puissance et l'autorité souveraine.»

Puis quand le crime est consommé, Macbeth, dévoré de remords, atterré par des apparitions incessantes, se replie sur lui-même et s'écrit: «J'ai marché si avant dans le sang, que si je cessais maintenant de m'y plonger, retourner en arrière serait aussi fatigant que d'aller en avant. J'ai dans la tête d'étranges choses qui passeront dans mes mains, des choses qu'il faut exécuter avant d'avoir le temps de les examiner.» Ainsi la fatalité le pousse toujours: Marche! marche!

Enfin, lorsque le monstre est à bout de crimes, lorsque le misérable, agité par les fantômes, ne présente plus lui-même qu'un vain et hideux fantôme de roi, le poète nous le montre succombant sous le fardeau du sceptre qu'il ne peut plus porter: «Il commence à sentir la dignité

souveraine l’embarrasser de son ampleur inutile, comme la robe d’un géant volée par un nain (1).» Nul reflet de ces hautes pensées dans le drame italien. Comment veut-on dès lors que le musicien puisse être inspiré par un poète qui lui est travesti d’un si singulier façon?

*Macbeth* est le huitième ouvrage de Verdi. Il remonte à vingt-deux ans et fut représenté pour la première fois à Florence, en mars 1847, sur le théâtre de la *Pergola*. L’accueil bienveillant qu’il reçut du public dans cette ville, et successivement dans les autres, fut dû à l’intérêt qu’inspirait le jeune auteur plus encore qu’au mérite de la musique. La partition italienne, que nous avouons ne pas connaître, a été profondément remaniée au Théâtre-Lyrique, et a subi l’addition de plusieurs morceaux importants. C’est ce qui explique les inégalités de style qui nous ont frappé dans cet opéra.

Si la couleur fantastique de Verdi est une couleur d’emprunt et quelque peu grossière, il faut dire qu’il a trouvé, en revanche, dans le cours de son opéra, des accents profonds et énergiques. La salutation des sorcières à Macbeth, au premier acte, produit un grand effet. L’arrivée de Duncan est signalée par une fanfare de cors qui rappelle celle de Gessler dans *Guillaume Tell*. Toute la scène qui précède et accompagne le meurtre est vigoureusement traitée. L’orchestre est plein d’agitation et d’anxiété, il est sombre et terrible sur les paroles proférées par Macbeth lorsque le meurtre est consommé. Suit un bel air de Banquo. Le finale s’ouvre par un chœur grandiose, qui exprime l’indignation et la stupeur. Ce sont des cris parfois, amis des cris dramatiques. L’ensemble sans accompagnement, et où, si je ne me trompe, la timbale seule résonne dans l’orchestre, est un morceau de maître. Je n’en dirai pas autant de la strette, qui est d’un effet vulgaire et violent.

Le second acte s’ouvre par un bon air à deux mouvemens de lady Macbeth. Il est suivi d’un chœur de sicaires qui me semble un des meilleurs morceaux de l’ouvrage. Les altos y roulent sourdement un groupe de notes graves, et les timbales, tantôt accordées en tierces, tantôt en quarts, n’y font pas un rôle d’instrumens de renfort, mais d’instrumens essentiels. Après cela, la scène du festin royal paraît pâle autant qu’elle est bruyante. La cavatine de lady Macbeth est taillée sur le patron de toutes les cavatines. Elle ne gagne pas à passer ensuite par la voix de Macduff. Le chœur qui termine cet acte est également riche en lieux communs.

Dans le troisième, il faut se borner à signaler un chœur qui succède au premier chœur des sorcières, celui-ci sans physionomie et sans caractère, et un petit chœur en *la* fort gracieux, soutenu d’un pizzicato qui s’entremêle aux danses.

---

(1) C’est dans la nouvelle édition entièrement revue des *Cœuvres complètes de Shakspeare* [Shakespeare] traduites par M. Guizot, et dont les deux premiers volumes ont paru à la librairie académique de Didier et C<sup>ie</sup> que j’ai pris les citations précédentes.

Je noterai dans le quatrième acte un excellent chœur d'introduction dont l'instrumentation est remarquable. La quinte supérieure des violons laissée à découvert est d'un effet singulier. Je passe sur l'air de Macduff, qui n'a pas de relief, pour mentionner la scène de sonnambulisme dont la ritournelle, fort développée, est très belle. Pendant cette scène, les hautbois font entendre une plainte, mais une plainte d'une expression tellement crue, qu'elle devient insupportable, en faisant naître la sensation de la douleur physique. On demande ce que c'est que le réalisme en musique ; le voilà. Cet acte se termine par un air de Macbeth et par un chœur brillant que le peuple entonne lorsque, par la // 2 // mort de Macbeth, il est délivré d'une insupportable et odieuse oppression.

De ces quatre actes, c'est malheureusement le premier qui contient les plus remarquables et les plus nombreuses beautés. Mais quelle idée ont eu les librettistes de couper en deux le quatrième, de séparer les deux parties par un entr'acte qui passerait peut-être à huit heures, mais qui est intolérable à onze heures et demie, et de commencer cette deuxième partie par un air fort long de Macbeth?

La raison de cela, la voici: Monjauze a eu un air dans la première moitié; il fallait donc qu'Ismaël en eût un dans la seconde. Ensuite il faut du temps pour préparer la décoration finale. Et il se trouve qu'avec toutes ces belles considérations de l'importance d'un décor, de la nécessité de satisfaire l'amour-propre des artistes, on risque de compromettre le succès d'un opéra. Une grande partie de l'auditoire, voyant qu'aux quatre actes annoncés on se permet d'en ajouter un cinquième, perd patience, et s'en va en laissant la salle à peu près vide pour la proclamation des noms des auteurs.

L'événement de la soirée a été le début de M<sup>me</sup> Rey-Balla dans le rôle de lady Macbeth. Cette cantatrice est expérimentée; elle connaît la scène; elle possède une voix étendue, puissante, un peu fatiguée, mais essentiellement dramatique. Son succès a été très grand. Isamaël chante avec talent le rôle de Macbeth; mais il force et grossit sa voix outre mesure. Est-ce la faute du chanteur? est-ce celle du compositeur? C'est peut-être celle de l'un et de l'autre. Monjauze a été fort applaudi dans le rôle de Macduff, et Petit a prêté un aspect terrible au personnage de Banquo.

Toujours même éloges et mêmes félicitations à l'adresse des chœurs, de l'orchestre et de leur habile et consciencieux directeur, M. Deloffre.

Maintenant, passons de Verdi à Rossini, ce qui veut dire, pour le quart d'heure, passons du profane au sacré, car il s'agit de la *Messe solennelle* de Rossini, qui avait été exécutée deux fois l'année dernière chez M. le comte Pillet-Will, que je n'avais pu entendre à mon grand regret, et qui vient d'être exécutée deux fois cette année. Le dimanche 23 était le jour de la répétition qui a eu lieu à une heure dans le splendide hôtel de la rue Moncey, le jour même où, par une singulière coïncidence, avait lieu le soir, à l'Opéra, la répétition générale de *l'Africaine*. L'exécution de la même

messe a eu lieu le lendemain 24. Grâce à l'obligeance et à la bonne grâce de M. Pillet-Will, j'ai pu assister à l'une et à l'autre.

Je me rappelle l'enthousiasme vrai et sincère avec lequel, l'année dernière, Meyerbeer me parla de cette nouvelle œuvre de l'auteur de *Guillaume Tell*; présentement, je conçois cet enthousiasme et je ne fais nulle difficulté de dire que je le partage.

La messe est intitulée: *Petite messe solennelle à quatre parties*, avec soli, chœurs et accompagnement de deux pianos et harmonicorde. Les soli ont été chantés par M<sup>mes</sup> C. Coselli-Marchisio, Barbara-Marchisio, MM. Gardoni et Agnesi. Les ensembles ont été conduits par M. Jules Cohen; MM. G. Mathias et Peruzzi ont tenu les deux pianos, et M. Lavignac l'harmonicorde Debain.

Le génie déborde dans toute cette composition, comme dans celles de la jeunesse et de la virilité de l'auteur. Non seulement on n'y sent pas l'ombre d'une défaillance, mais c'est toujours la même fraîcheur d'idées, la même abondance, la même spontanéité, le même jet, avec, je ne dirai pas une expérience plus consommée, mais plus de soin et plus d'application dans la forme. Cette fois Rossini s'est nourri des traditions de Palestrina et de J.-S. Bach. Le *Kyrie* est une belle et touchante supplication. Les voix s'y échelonnent sur un dessin en *la* mineur d'un style arrêté et ferme. Le *Christe* offre un fort beau contraste; il est presque entièrement dans le style *Alla Palestrina*. Le premier dessin et le premier motif reparaissent pour le retour au *Kyrie*.

Le *Gloria* débute d'une manière triomphante. Les exclamations *laudamus te, adoramus te, glorificamus te*, se superposent en des tons divers sur des accords plaqués d'un effet on ne peut plus majestueux. Les deux morceaux suivans, le *Gratias*, trio pour contralto, ténor et basse; *Domine*, air pour ténor, ne sont pas, à proprement parler, des morceaux religieux: c'est du style d'oratorio, et, au besoin du style lyrique; mais ils sont beaux, le premier surtout, au point de vue musical.

Le *Qui tollis* est un duo vraiment angélique, plein de suavité, d'onction, d'expression pénétrante, et dans lequel les voix fraternelles de M<sup>mes</sup> Marchisio font merveille. Quels accens dans ces mots: *miserere nobis*, et quel beau dessin que ce dessin continu qui se poursuit avec tant d'élégance et à la fois de sévérité! Ce morceau est un chef-d'œuvre, comme le *Kyrie*, comme l'entrée du *Gloria* sont des chefs-d'œuvre; je n'en voudrais retrancher que la dernière phrase, dont l'allure est un peu trop théâtrale.

Après un air de basse: *Quoniam*, chanté par Agnesi, et dans le style de l'oratorio, éclate tout à coup la merveilleuse fugue *cum sancto spiritu*, qui se poursuit avec une verve, un entraînement, une noblesse incomparables. A cet élan d'enthousiasmes succède un pianissimo d'un effet magique; les voix, les harmonies diminuent toujours d'intensité, mais gagnent en immensité; peu à peu le flot musical grossit, les vagues s'enflent et le *Gloria in excelsis Deo!* respendit de nouveau et monte vers ciel.

Or, je ne crains pas de le dire, dans ce sublime morceau, Rossini est chrétien; il fait sa profession de foi haute et claire; il est croyant; il affirme. Il n'admet pas que la religion soit pour lui le sujet d'un doute. Sa religion, à lui, est une religion consolante, souriante, qui remplit l'âme d'espoir, de paix, de force et de lumière.

Le *Credo* est conçu d'un seul bloc. Le commencement pivote sur un dessin, lequel, par momens, manque de distinction, mais le rythme syncopé *crucifixus* est d'une grande noblesse, et la fugue, *et vitam venturisæculi*, quoique moins développée que celle du *Gloria*, est néanmoins d'un bel effet.

Le *prélude religieux pendant l'offertoire* est un nouveau chef-d'œuvre de style lié; tout y est: la grandeur (dans les magnifiques accords du commencement et de la fin), la beauté de l'inspiration, la perfection de l'art, le sentiment d'une piété calme et sereine.

Le *Sanctus* est très beau avec son étincelant *Hosanna in excelsis!* Mais, je le dis à regret, le *Benedictus* n'est qu'une délicieuse barcarolle qui vous berce, vous caresse, et vous fait irrésistiblement applaudir. C'est là précisément le défaut.

Le compositeur se relève dans l'*Agnus Dei*, solo de contralto, avec chœurs; ce morceau est en *mi* mineur. La voix entonne trois fois, et sur des modulations différentes, les mots *Agnus Dei, qui tolis, etc., etc.*, et le chœur répond trois fois: *Dona nobis pacem*. Quoi de plus suave, de plus simple, de plus touchant, que cette réponse! Après la troisième fois, il se fait un crescendo mystérieux; les mots *Miserere nobis* résonnent avec des accens inconnus, des accens qui pénètrent au fond des entrailles, et tout à coup jaillit l'accord majeur qui projette dans l'âme de l'auditeur sa lumière ineffable.

Oserai-je pourtant adresser une légère critique à l'auteur de cet admirable morceau? Les trois phrases de l'*Agnus Dei* en *mi* mineur, rendues avec tant d'expression et de largeur par M<sup>lle</sup> Barbara Marchisio, se terminent par une cadence ou une vocalise de conclusion qui m'a semblé ne pas s'accorder avec la gravité du reste. La tache est bien légère, et il ne faudrait qu'un léger coup de pinceau pour la faire disparaître. Il est évident pour moi que Rossini s'est laissé dominer en cet endroit par ses habitudes italiennes.

La messe est écrite pour voix, sans orchestre. Plusieurs critiques seraient d'avis que Rossini écrivit son orchestration; je ne partage pas cette opinion. Tout l'effet de cette œuvre est dans les voix, que Rossini entend et dispose d'une manière incomparable. Et puis, le dirai-je? je craindrais les effets exagérés et le *brio* excessif de l'instrumentation du *Stabat*.

Telle qu'elle est, la *petite messe solennelle* m'apparaît comme un des points culminans de la carrière de Rossini, et, malgré les réserves que j'ai

cru devoir faire, elle révèle presque partout l'homme de génie et par momens l'homme de foi.

En signalant dans un précédent article un certain nombre d'artistes qui se sont fait remarquer pendant la saison, j'ai fait quelques oublis involontaires que je m'empresse de réparer. Je mentionne en première ligne cette brillante pianiste, au jeu pur et délicat, M<sup>lle</sup> Paule Gayrard, une des colonnes de l'art classique, dont le talent grandit chaque jour et la réputation aussi, et qui s'en va chercher à Londres des succès pareils à ceux qu'elle vient d'obtenir parmi nous. Je ne veux pas passer sous silence M<sup>lle</sup> Ulrich, première cantatrice du roi de Hanovre, douée d'une voix superbe, qui possède une belle méthode, et qui est venue perfectionner l'une et l'autre entre les mains de M. F. Delsarte. Ce professeur lui a permis de se faire entendre une seule fois au concert de notre éminent pianiste M. de La Nux, et l'on s'est demandé ce que M<sup>lle</sup> Ulrich pouvait avoir à acquérir encore, et ce que M. Delsarte pouvait encore avoir à lui apprendre. Je nommerai aussi M<sup>me</sup> Viard-Louis, qui n'a pas craint d'aborder, dans une séance mémorable, les deux concertos en *sol* et en *mi* bémol et la sonate, œuvre III, de Beethoven, trois œuvres sublimes. Enfin, je ne veux point oublier un très habile professeur, M. Tellefsen, auteur de plusieurs œuvres de musique de chambre d'un style piquant et d'un tour original; — ni M. Eugène Sauzay, qui, avec le concours de ses deux fils et celui de MM. Franchomme et Mas, a pu, cet hiver, dans les charmantes soirées d'une maison amie et hospitalière, résoudre un problème difficile, celui de concilier les goûts des connaisseurs les plus sévères et des gens du monde, de telle sorte que les premiers ont pleinement été satisfaits et que les seconds, en applaudissant de courts fragmens de Boccherini, Haydn, Mozart, Beethoven, Reber, ne se sont pas douté qu'ils applaudissaient de la musique savante.

*JOURNAL DES DÉBATS*, 29 avril 1865, pp. 1–2.

Journal Title: JOURNAL DES DÉBATS

Journal Subtitle: None

Day of Week: samedi

Calendar Date: 29 AVRIL 1865

Printed Date Correct: Yes

Pagination: 1 à 2

Title of Article: REVUE MUSICALE. [Feuilleton du Journal des Débats]

Subtitle of Article: THÉÂTRE-LYRIQUE: Première représentation de *Macbeth*, d'après le libretto italien de Piave, paroles françaises de MM. Nuitter et Beaumont, musique de M. Verdi. – Messe de M. Rossini. – Concerts.

Signature: J. D'ORTIGUE

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: None