

Chaque fois qu'à l'horizon de la pensée on voit apparaître une grande conception, riche de tout ce qu'une époque a ajouté de développemens au fonds commun des traditions, et néanmoins portant en elle le germe d'une époque nouvelle, il se fait une secousse, un ébranlement qui se communique à toute la sphère de l'art. Les esprits qui vivent dans cette sphère ressentent tous cette impulsion; mais les uns, d'abord en petit nombre, pressés par un vague instinct de progrès, se prêtent avec enthousiasme à ce mouvement; les autres, et ceux-ci forment la majorité, à qui rien n'est plus cher que le repos, s'efforcent de paralyser cette impulsion, craignant d'être troublés dans la jouissance de leur *statu quo*. L'art se partage alors en deux camps, et cette lutte de positif et de négatif, d'action et de résistance, se prolonge jusqu'à ce que le génie imprime à ces oscillations un mouvement régulier, et attire à lui tout l'ensemble des intelligences par sa seule force d'attraction.

Cela a lieu dans les sciences, dans la littérature et dans les arts.

Le dernier ouvrage de M. Meyerbeer vient d'opérer une crise semblable dans le domaine de la musique. Je ne m'attacherai pas ici à énumérer une à une les beautés de détail qu'il renferme. Je m'occuperai principalement de la question d'art que *Robert-le-Diable* vient de soulever. Mais comme il ne suffit pas d'une seule composition, quelque grande qu'elle soit, pour pouvoir se rendre // 15 // compte de la portée d'un homme; comme on ne peut apprécier la part qui lui appartient dans la régénération, si l'on n'étudie sa pensée dans tout le cours de sa vie d'artiste, si l'on n'interroge son talent à chacune de ses périodes, et dans ses transformations diverses, nous jetterons un coup d'œil rapide sur la carrière musicale de M. Meyerbeer.

Jacomo [Giacomo] Meyerbeer naquit à Berlin en 1794. Son père, Jacques Beer, rentier fort riche, lui donna de bonne heure une éducation distinguée ⁽¹⁾. Ses heureuses dispositions pour la musique se manifestèrent bientôt, et dès l'âge de sept ans il jouait du piano dans les concerts. Ce ne fut guère que vers l'âge de quinze ans que Meyerbeer commença ses grandes études musicales. L'abbé Vogler, un des plus grands théoriciens et sans contredit le plus habile organiste de l'Allemagne, avait ouvert une école chez lui, dans laquelle il n'admettait que des élèves de choix. De savans critiques, des compositeurs distingués, parmi lesquels il faut compter en première ligne Kneckt [Knecht], Ritter, Winter, se glorifient de l'avoir eu pour maître. Des hommes non moins célèbres aujourd'hui furent les condisciples de Meyerbeer: c'étaient Gaensbacher [Gänsbacher], maître de chapelle à Vienne; l'illustre Ch.-Marie de Weber et Godefroi de Weber, alors conseiller de justice à Mannheim, mais qui venait de temps en temps prendre part aux exercices des trois autres élèves. Chaque matin, après la messe de l'abbé Vogler, que Weber était obligé de servir presque journellement, parce qu'il était catholique, on se réunissait dans l'appartement du professeur. Celui-ci donnait un thème que chacun devait remplir dans la journée; c'était tantôt un psaume, tantôt une ode, tantôt un

⁽¹⁾ M. Meyerbeer a pour frère M. Michelbeer, poète dramatique très-connu en Allemagne, et auteur d'une tragédie célèbre intitulée *le Paria*.

kyrie; il se mettait, lui cinquième, au travail avec ses élèves, et le soir les cinq compositions étaient exécutées. Ce genre d'exercice joignait à l'avantage d'être fort instructif par lui-même celui de piquer vivement l'émulation. Un opéra entier fut composé de cette manière.

Une amitié très-étroite et toute fraternelle se forma bientôt entre // 16 // Meyerbeer et Weber. Pendant deux ans ils couchèrent et mangèrent dans la même chambre. Cette amitié n'eut de terme que la mort de Weber, arrivée à Londres en 1826. L'auteur de *Freyschütz* [*Freischütz*] légua à son ami un ouvrage inachevé, *les Trois Pinto* [*Die drei Pintos*], opéra en trois actes, avec prière de le terminer. Un seul acte a été esquissé de la main de Weber, mais non instrumenté. Il renferme des choses charmantes et surtout fort gaies.

Deux ans après l'entrée de Meyerbeer chez l'abbé Vogler, celui-ci ferma son école, et l'élève et le maître parcoururent ensemble l'Allemagne pendant un an. Ce fut sous de tels auspices que le jeune compositeur, âgé de dix-huit ans, donna à Munich son premier ouvrage, *la Fille de Jephthé*, opéra sérieux en trois actes. Toutes les formes rudes de la scolastique furent religieusement conservées dans cette œuvre qui obtint un succès d'estime. Après cela, l'abbé Vogler, bon homme s'il en fut jamais, et qui alliait un vif sentiment d'artiste à des habitudes mystiques, délivra au jeune auteur un brevet de *maestro*, auquel, du même trait de plume, il ajouta sa bénédiction. Cela fait, le maître et le disciple se séparèrent.

A Vienne, le succès de Meyerbeer, comme pianiste, fut tel qu'on lui confia la composition d'un opéra pour la cour, intitulé *les Deux Califes*. Il avait alors vingt ans. La musique italienne était à cette époque fort en vogue dans cette capitale. L'ouvrage, écrit dans un système opposé et à peu près dans le même style que *la Fille de Jephthé*, échoua complètement. Le célèbre auteur de *Tarare*, Salieri, qui aimait beaucoup Meyerbeer, le consola, et l'assura que malgré l'âpreté des formes, son opéra était loin de manquer d'idées mélodiques; il lui conseilla de partir pour l'Italie, où il aurait bientôt réparé cet échec. Le style italien, qui lui avait tant répugné en Allemagne, devint l'objet de sa prédilection. *Tancredi*, le premier opéra de Rossini qu'il entendit, le transporta. A partir de ce moment, il composa successivement sept ouvrages, qui presque tous, eurent le plus grand succès. A Padoue (1818), il donna *Romilda* à [e] *Costanza*, opéra semi-sérieux, écrit pour M^{me} Pisaroni. Les Padouans surtout firent grand accueil // 17 // à cet ouvrage, parce que l'auteur était élève de l'abbé Vogler, qui à son tour avait eu pour maître, quarante-six ans auparavant (en 1772), le père Valotti [Vallotti], ancien maître de chapelle à Padoue, et dont la mémoire classique est en vénération. C'en était assez pour que Meyerbeer fût considéré comme un rejeton de cette école. En 1819, il fait représenter *Semiramide riconosciuta* de Métastase au théâtre royal de Turin, opéra dont le rôle principal fut écrit pour M^{me} Carolina Bassi, la cantatrice la plus dramatique que l'Italie ait produite jusqu'à M^{me} Pasta; en 1820, à Venise, *Emma di Resburgo*, même sujet qu'*Hélène* de Méhul. Cet opéra parut dans la même saison où Rossini fit jouer *Eduardo è Christina* [*Cristina*]. Les deux ouvrages obtinrent un succès d'enthousiasme. En 1821, Meyerbeer écrivit *la Porte de Brandebourg* [*Das Brandenburger Tor*], dans le style italien, pour

Berlin, sa patrie. Certaines circonstances s'opposèrent à la représentation de cet ouvrage. Bientôt la réputation de l'auteur d'*Emma* [*di Resburgo*] retentit au théâtre de la Scala à Milan, théâtre dont les abords sont, comme on sait, assez difficiles aux musiciens. Il y donna *Margerita* [*Margherita*] d'*Anjou* (1822). Ce fut dans cet opéra que Levasseur débuta sur la scène italienne. Dans le même temps, *Emma* [*di Resburgo*] fut traduite et représentée sur tous les théâtres d'Allemagne sans exception. Malgré son grand succès, cet ouvrage souleva la critique des compatriotes et surtout des condisciples de Meyerbeer. Weber, alors maître de chapelle et directeur du théâtre de Dresde, qui partageait leur opinion, crut servir la réputation de son ami en faisant représenter au théâtre allemand *les Deux Califes*, tandis qu'on jouait *Emma* [*di Resburgo*] au théâtre italien. Il écrivit lui-même plusieurs articles dans lesquels il signala, en la déplorant, la transformation que Meyerbeer avait fait subir à son talent. Weber avait espéré réconcilier le public avec les formes de ce premier ouvrage, et engager par cela même l'auteur à rentrer dans son premier système. Le contraire arriva; mais on doit dire, à la louange de cet homme de génie, que malgré son opinion bien prononcée sur le genre adopté par son ami, il porta la loyauté jusqu'à faire représenter tous ses opéras italiens sur le théâtre de Dresde, et les monta avec tant de soin que jamais // 18 // l'exécution n'en a été plus parfaite. L'année suivante (1823), *l'Esule di Granata*, à Milan, succéda à *Margerita* [*Margherita*] d'*Anjou*. Les principaux rôles avaient été écrits pour Lablache et M^{me} Pisaroni; mais la mise en scène se fit avec tant de lenteur qu'il ne fut joué qu'aux derniers jours du carnaval. Cette circonstance fit naître une cabale qui se promit de siffler l'ouvrage. En effet, le premier acte échoua; le second aurait peut-être éprouvé le même sort sans un duo dans lequel M^{me} Pisaroni et Lablache enlevèrent tout l'auditoire. Aux représentations suivantes, le triomphe fut complet. Dans la même année, l'opéra d'*Almanzor* [*Almanzore*] fut composé pour Rome. M^{me} Carolina Bassi, chargée du principal rôle, tomba malade après la répétition générale; et l'opéra, dont elle a gardé la partition, n'a jamais été représenté. Ce fut à la fin de 1825 que Venise vit paraître le *Crociato* [*Il crociato in Egitto*]. M^{me} Méric-Lalande y fit son début sous les auspices de Velluti et de Crivelli. Le musicien fut appelé et couronné sur la scène, et bientôt il alla lui-même monter son ouvrage sur tous les théâtres d'Italie. En 1826, sur l'invitation de M. de Larochefoucauld, il partit pour Paris, où le *Crociato* [*Il crociato in Egitto*] fut accueilli avec transport. Là se borne la seconde période de la carrière lyrique de M. Meyerbeer. Son mariage, qui eut lieu en 1827, et bientôt la perte douloureuse de deux enfans, suspendirent ses travaux pendant près de deux ans. Il les reprit en 1828, pour écrire *Robert-le-Diable*, dont la partition était depuis dix-huit mois déposée à l'Académie royale de musique.

Comme on le voit, il est peu de carrières musicales aussi remarquables que celle de M. Meyerbeer. Du style purement scolastique de ses premiers ouvrages, il passe aux formes mélodiques italiennes pour réunir enfin dans *Robert-le-Diable* le génie des deux nations. Il fond ensemble ces deux genres, ces couleurs différentes, et marie avec un rare bonheur Weber et Rossini, l'Italie et l'Allemagne. Sans avoir l'expression forte et concentrée de l'auteur de *Freyschütz* [*Freischütz*], l'éclat et la verve du chantre de Pezarro, il est le point intermédiaire dans lequel s'opère la

fusion de ces nuances diverses; deux systèmes que l'on avait pu croire ennemis, et qui avaient paru se repousser l'un l'autre, viennent s'em- // 19 // -brasser [s'embrasser] et s'identifier en lui. Dans ce genre, qu'on ne peut pas appeler *mixte*, parce qu'il ne se compose pas de lambeaux dérobés tantôt à l'un, tantôt à l'autre, mais qui les reproduit, les reflète tous deux, se dessine par cela même une individualité parfaitement caractérisée. Rossini est brillant; comme Weber, Meyerbeer est coloré et pittoresque. Weber est d'une profondeur qui va jusqu'à l'abstraction; comme Rossini, Meyerbeer est lucide. Je le dis donc, c'est une chose remarquable que le développement graduel de cet esprit, confondant d'abord la science avec le génie, prenant l'école au sérieux comme l'élève sa rhétorique, et recherchant surtout la sévérité et l'exactitude des formes: puis, subissant l'influence d'un autre génie, d'un autre climat, d'une autre inspiration, il se débarrasse de ce ton pédantesque; sa muse efface les rides de son jeune visage et trouve des mélodies et des chants qu'elle assujétit à des formules moins arides, plus coulantes et plus faciles, quoique non moins conventionnelles; enfin, pressé de rentrer dans son *moi* et d'y prendre une forme arrêtée, sentant bien du reste que ces deux écoles, auxquelles il s'était tour à tour sacrifié, céderaient tôt ou tard au mouvement irrésistible qui se manifestait en dehors d'elles, il emporte avec lui tout ce qui doit survivre à cette double dissolution, il entre hardiment dans la voie de développement qui lui est ouverte, et vient se placer du premier pas au point d'intersection où le chant italien et l'instrumentation allemande doivent se rencontrer. Ainsi se réalise l'alliance que l'auteur de cet article ose maintenant se flatter d'avoir annoncée, celle du genre vocal créé par Rossini et du genre instrumental développé par Beethoven et appliqué par Weber à la musique dramatique.

Or, il importe de distinguer et d'analyser nettement les divers élémens qui entrent dans le nouveau système auquel appartient *Robert-le-Diable*; pour cela, tâchons de fixer le caractère propre au génie de chaque nation.

Si nous nous arrêtons d'abord aux deux écoles italienne et française, nous verrons que l'une est éminemment douée du génie d'invention, l'autre du génie de combinaison. L'un et l'autre // 20 // système a eu son temps et ses défenseurs. Il y a quelques années, le génie de combinaison triomphait; aujourd'hui que nous avons subi le joug de la mélodie rossinienne, le génie d'invention règne. Il ne faut mépriser ni l'un ni l'autre.

J'entends par génie d'invention la faculté de produire des mélodies, des chants d'une vérité d'accent et d'expression telle qu'on leur donne communément le nom d'*idées*. Cette faculté est propre surtout à l'Italie, et Rossini en est le plus bel exemple.

J'entends par génie de combinaison la faculté de combiner soit les voix entre elles, soit les instrumens entre eux, soit les voix et quelques instrumens tout ensemble de manière que l'on parvienne à produire certains effets inconnus qui tiennent lieu en quelque sorte de mélodies, et auxquels encore, à cause de leur nouveauté, on puisse donner le nom

d'idées. Cette faculté est plus spécialement propre à la France: Chérubini, Méhul, en offrent surtout la preuve.

Quant à l'Allemagne, elle réunit au génie d'invention et au génie de combinaison un autre génie que j'appellerai de conception, et je n'entends pas seulement ici la faculté de produire de beaux chants, de belles idées mélodiques, mais encore de coordonner l'ensemble d'une composition sur une vaste échelle, sur des proportions parfaitement harmoniques entre elles; un plan qui, à la fois par sa profondeur et sa simplicité, atteste que le compositeur est descendu dans son cœur et dans le sanctuaire de la nature. Un plan conçu sous ce point de vue mérite à lui seul le nom de création. Tels sont ceux des ouvertures de Weber, des quatuors, quintettes et symphonies de Beethoven.

Il est à observer que dans la musique italienne, qui est tout-à-fait dépourvue du génie de combinaison, les formes de l'accompagnement sont rigoureusement asservies aux formes mélodiques; tandis qu'en Allemagne, la phrase de chant est modelée sur l'instrumentation; elle en adopte les tours parfois bizarres et irréguliers, elle en reproduit les sauts et les saccades.

Que si l'on dit que le génie de combinaison est inférieur au génie d'invention, je ne le nierai pas. Je fais observer seulement que // 21 // l'on ne peut rien en inférer contre les Allemands, puisque, ainsi que l'on vient de voir, à l'esprit de combinaison qui domine chez eux se joint à un haut degré l'esprit d'invention.

Composés tour à tour sous diverses inspirations, sous diverses influences, les ouvrages de M. Meyerbeer doivent offrir successivement ces trois caractères; et l'on doit signaler ici un exemple peut-être unique de la facilité avec laquelle un homme quitte tout d'un coup sa physionomie native, adopte d'autres formes, un autre style, et se façonne à des habitudes d'une autre nation. Ainsi l'esprit de combinaison et l'esprit d'invention se montrent alternativement, sinon d'une manière exclusive, du moins dominans, l'un dans ses compositions allemandes, l'autre dans ses œuvres italiennes, jusqu'à ce que, dans *Robert-le-Diable*, sa muse redevenant allemande par l'instrumentation, sans cesser d'être italienne par le chant, se prêtant aussi d'elle-même aux convenances de la scène française, parle un triple idiome, riche à la fois des élémens de trois langues différentes, idiome en quelque sorte universel, puisqu'il est intelligible pour tous.

M. Meyerbeer me paraît donc avoir réuni à un égal degré l'esprit d'invention, celui de combinaison et enfin le génie de conception; et tandis que sa partition se distingue par des associations nouvelles d'instrumens, la singularité des effets, des jeux d'orchestre merveilleux, et une variété infinie d'accens, on y trouve pourtant des mélodies qui égalent par leur expression délirante et passionnée les chants les plus dramatiques de l'école italienne. Tels sont le duo d'Isabelle et de Robert, les paroles *Grâce pour toi-même et grâce pour moi!* de la cavatine d'Isabelle au quatrième acte, dont le retour sur de nouveaux développemens de l'accompagnement

produit une plénitude d'expression que rien ne me paraît égaler. Je citerai encore le morceau d'Alice: *Dieu tout-puissant!* et celui où Robert lit l'écrit qu'Alice lui remet de la part de sa mère. Les accens étouffés de la trompette et des cors qui accompagnent cette mélodie douloureuse et navrante font éprouver je ne sais quelle palpitation délicieuse.

Bien que tout l'ouvrage ait été conçu sous une seule inspira- // 22 // -tion [inspiration], le compositeur s'est pourtant attaché à donner à chacun de ses actes une couleur particulière. Si nous considérons la musique de *Robert-le-Diable* comme un poème, un drame musical; si, l'isolant de l'œuvre littéraire auquel elle est liée, nous l'examinons dans l'ensemble de son expression dramatique, le premier acte nous apparaîtra comme une exposition fortement et vigoureusement serrée, riche de contrastes, d'oppositions, de styles, de couleurs, et présentant dans un admirable enchaînement de scènes une infinité de caractères propres aux personnages qui vont remplir l'action, joints à je ne sais quels souvenirs d'airs populaires, à des tours naïfs et chevaleresques. Je voudrais cependant voir disparaître de cet acte et du suivant quelques réminiscences qui les déparent.

C'est dans le deuxième que M. Meyerbeer a pris définitivement congé des formes italiennes; mais ses derniers adieux ont été un embrassement. Néanmoins il a su relever l'emploi de ces formes par un style grandiose et des effets pittoresques. Un mouvement de marche, un rythme rauque et fier est frappé par la timballe et annonce le tournoi. Un chœur de chevaliers du plus beau caractère, exécuté sans accompagnement sous le portique du palais, donne à l'action un air de magnificence et de pompe d'ancienne cour. Dans son ensemble pourtant, cet acte est une concession; il a été en quelque sorte imposé au musicien, qui a cru devoir céder à certaines exigences: aussi qui pourrait le lui reprocher? C'est bien assez pour lui d'avoir été obligé de renoncer à un finale sur lequel il fondait sa plus grande espérance de succès. Tracé sur des dimensions semblables à celles du finale colossal de *Fidelio*, ce morceau nous aurait montré jusqu'à quel point le compositeur sait porter l'art des développemens, si la mise en scène n'avait offert trop de difficultés.

C'est probablement pour cette raison que le compositeur s'est dispensé d'écrire une ouverture. On conçoit que la suppression du finale du second acte a dû détruire en partie le plan de sa symphonie. C'est un double regret que je me fais un devoir d'exprimer. Quel riche tableau M. Meyerbeer aurait pu nous dérouler // 23 // si, comme je le pense, il avait fait de son ouverture un drame poétique instrumenté qui précède le drame chanté et accompagné! Passons au troisième acte.

C'est surtout ici que le poète déploie toute la fécondité de sa riche imagination, jointe à l'expression la plus forte et la plus dramatique. Depuis le comique jusqu'à la terreur, depuis le rire diabolique jusqu'au sentiment le plus idéal de la béatitude céleste, le compositeur met tout en œuvre. Comme le Dante, comme Milton, il va chercher ses inspirations dans un ordre surnaturel, après avoir épuisé toutes celles que peut offrir le

monde positif. Cet acte est à lui seul une sublime composition, soit qu'on le considère dans sa partie bouffe, lorsque Bertram jette de l'or à Raimbault et l'engage à renoncer à sa fiancée, soit dans sa partie dramatique, lorsque ce personnage satanique s'assure du silence de cette naïve Alice, et que celle-ci, embrassant fièrement la croix de bois, lui répond avec un accent ferme: «Le ciel est avec moi, je brave ta colère.» soit dans sa partie poétique, lorsque, après les cris de joué des démons, et les accens de la trompette guerrière succédant aux sons de la trompette infernale, Bertram et Robert passent tour à tour dans les sombres galeries du cloître, sous ces portiques éclairés par le jour glacé de la lune et parmi les tombeaux des nonnes sacrilèges. Comme la musique ajoute au drame, lorsqu'après l'évocation ces filles damnées apparaissent lentement en procession, glissant à la file vêtues de longs voiles blancs, et quittent ces habits de mort pour se livrer à une bacchanale horrible! au milieu de cette fête diabolique, le glas du tam-tam, semblable à la voix lamentable de l'enfer qui, dans cette courte trêve avec l'éternité, croit voir échapper sa proie, se mêle aux cloches souterraines qui murmurent dans la basse région de cet orchestre fantastique, au carillon des démons et aux plaintes de ces deux bassons qui, comme de légers fantômes, rôdent au crépuscule de l'harmonie.

Dans le quatrième acte, le compositeur a su réunir la plus grande puissance dramatique aux effets d'orchestre les plus neufs et les plus inattendus. Entendez d'abord ce rythme martial des timbales, // 24 // qui reparait toutes les fois qu'il s'agit de rappeler l'idée du prince de Grenade; voyez ensuite comme l'instrumentation s'enrichit et se transforme à la reprise du même motif. Arrivez au duo de Robert et d'Isabelle, et comprenez tout ce qu'il y a de force d'expression dans ce trait d'accompagnement, dans cette autre ritournelle attaquée par les violons, renvoyée à l'instant même aux altos, qui la lancent à leur tour au-dessus de la masse d'harmonie; concevez tout ce qu'il y a de mélancolique dans ces harpes plaintives qui signalent la cavatine d'Isabelle, de pénétrant dans les accens du cor anglais; et puis, lorsque trois coups de tam-tam ont annoncé le finale, résistez si vous le pouvez à l'entraînement de ce chœur, à cette explosion terrible d'imprécations, à ces grandes masses de voix qu'on dirait animées du génie de Gluck, à cette gradation de l'harmonie qui se développe proportionnellement à la fureur croissante des chevaliers et du peuple.

Jusqu'ici nous n'avons remarqué dans la musique de M. Meyerbeer, si l'on excepte un court passage du troisième acte, que deux sortes d'inspirations: l'inspiration dramatique et l'inspiration poétique, idéale ou pittoresque. Si nous remontons dans l'histoire de la musique, nous trouvons qu'elle a obéi successivement à trois inspirations déterminées par les diverses influences sociales qui ont agi sur elle. Ainsi, dans la première période, le dogme catholique domine dans la société; l'inspiration religieuse règne dans la musique. Dans la seconde, la réforme ébranle ce dogme, brise l'unité; les divers intérêts sociaux occupent plus de place dans la vie et se meuvent plus librement: alors l'inspiration chrétienne disparaît et fait place à l'inspiration dramatique, laquelle envahit tout, même la musique du temple. Enfin, dans la troisième, nulle

croissance commune ne vivant dans la société, nul lien ne réunissant les esprits, toutes les forces sociales se concentrent dans l'individu; c'est l'inspiration isolée qui domine; mais au gré du poète, servant ses croyances ou ses caprices, cette inspiration peut être ou religieuse ou dramatique; il les invoque toutes deux ensemble ou séparément: c'est ce que Beethoven a fait dans la musique instrumentale. Or je ne sache pas que les trois inspirations dont je viens de parler // 25 // aient été opposées, dans aucun ouvrage lyrique, de manière à produire des contrastes aussi heureux que dans *Robert-le-Diable*. M. Hérold a laissé percer un rayon de cette inspiration chrétienne dans *Zampa*, ouvrage remarquable de l'époque, et c'est beaucoup que d'avoir osé de semblables développemens sur la scène rétrécie de l'Opéra-Comique.

C'est un chœur de moines exécuté par des basses-tailles à l'unisson, et d'un effet presque antique, qui ouvre le cinquième acte. On dirait ce chœur de Haendel [Handel] ou de Sébastien Bach, tant il a de grandeur, de majesté, de mâle simplicité. Il est suivi d'une situation terrible, pour l'intelligence de laquelle je ne puis me dispenser de rappeler la position des principaux personnages. Robert s'est réfugié sous le vestibule de la cathédrale de Palerme; il y est suivi par Bertram. La princesse Isabelle, que Robert aime, est au pouvoir de son rival; mais Bertram peut encore lui rendre sa bien-aimée si Robert consent à engager son âme à Bertram pour l'éternité; tout à coup l'orgue se fait entendre dans l'intérieur de la cathédrale; Robert ému balance. Ces sons religieux lui rappellent la prière que sa mère adressait pour lui au ciel.

Bertram devient plus pressant, et lui révèle l'horrible secret de sa naissance. Robert alors veut partager son sort, quand Alice vient s'interposer entre eux, et remet à Robert un écrit de sa mère dans lequel elle l'exhorte à fuir les conseils du séducteur qui l'a perdue. Ce Bertram, d'un côté, à la fois démon et père, maudissant le ciel et adorant son fils; de l'autre Alice, cet Ariel chrétien, venant combattre sous les traits d'une faible fille le diable en personne, puissant en sortilèges et en prodiges; Robert flottant entre sa mère et son père, l'espérance et le désespoir, le ciel et l'enfer, tout cela forme une situation dans laquelle le génie de M. Meyerbeer s'est élevé à la plus grande hauteur dramatique.

Tandis que M. Meyerbeer fait une révolution dans notre musique lyrique, M. Véron en fait une semblable dans les décors et la mise en scène. C'est au pinceau de Cicéri que l'art de la perspective, des effets de lumière, de la peinture mécanique, doit ces merveilles qui surpassent toutes les merveilles qu'on nous avait // 26 // présentées jusqu'à ce jour. Le machiniste n'a qu'à tirer un rideau, et le théâtre fait partie de la riche et vaste cathédrale de Palerme. Dans cette cathédrale, M. Meyerbeer jette hardiment un orgue. L'orgue, cet orchestre de la musique chrétienne, un dans son ensemble comme le dogme; cette grande invention, anonyme comme l'architecture gothique, de laquelle il participe en quelque sorte par ses dimensions gigantesques; l'orgue, ce pivot de la musique moderne, cet instrument aux mille voix dont l'harmonie fière, immense, mais égale, soutenue, tranquille, annonce assez par son caractère qu'elle est destinée à exprimer d'autres pensées que des pensées terrestres, l'orgue vient mêler

ses imposans accords, ses accens calmes, au luxe de l'instrumentation, aux effets d'un orchestre impétueux. Oui, il y a de la grandeur, de l'indépendance, de l'élan dans la tête de cet artiste, qui, du milieu d'un siècle froid, blasé, vieilli, s'élanche dans les traditions du passé, et ne craint pas d'opposer aux petites combinaisons d'un art mesquin et fardé ces hautes inspirations dont tant de monumens attestent la puissance. C'est sur cette donnée que tout le cinquième acte est tracé, et le fameux trio qui le termine n'en est que le développement. Comme conception, ce trio peut être comparé à ce que *Freyschütz* [*Freischütz*], *Euryanthe*, *Fidelio*, renferment de plus extraordinaire. Un motif de violoncelles et de clarinette-chalumeau, tout empreint de couleur mystérieuse et d'une expression mystique, ouvre ce morceau. Cette triple angoisse, ce combat du ciel et de l'enfer sur la terre, ces anxiétés, ces craintes, ce désespoir, ce triomphe, tout cela vit, tout cela parle. Écoutez les sourdes tenues des cors, les sons cavernaux de la trompette à clef qui accompagnent les accens entrecoupés que la lecture du testament de sa mère arrache à Robert; remarquez cette gradation d'expression harmonique à mesure que les sollicitations d'Alice et de Bertram deviennent plus pressantes, l'irrésolution de Robert plus grande, et vous oublierez alors que vous êtes dans une salle de spectacle, que vous entendez de la musique, qu'il y a un homme de génie nommé Meyerbeer; vous vous croirez transporté sur la limite de cette vie et de l'éternité, ayant devant vous le ciel et l'enfer, et votre cœur, luttant entre la terreur et l'espé- // 27 // -rance [espérance], s'endormira dans ce rêve poétique jusqu'à ce que des battemens de mains, la clameur de toute la salle et un rideau qui s'abaisse, fassent tomber tout à coup votre illusion.

Il y a donc développement dans le dernier ouvrage de M. Meyerbeer, parce que, je le répète, il y a réuni les trois caractères particuliers aux trois grandes nations musicales d'Europe, l'esprit d'invention des Italiens, l'esprit de combinaisons des Français et l'esprit de conception des Allemands. Il y a développement, parce qu'outre l'inspiration dramatique dont il a donné de si belles preuves, il a compris tout ce qu'il y avait de fécondité dans l'inspiration religieuse et de poésie dans le grand ressort du christianisme. Il a su réunir à nos modernes découvertes, les traditions de deux époques écoulées, tentative qui n'avait point encore été faite dans la musique lyrique; et la révolution de *Robert-le-Diable* n'est qu'une conséquence de celle de *Guillaume Tell*. Je me plais à rapprocher ces deux chefs-d'œuvre, à nommer ensemble Rossini et Meyerbeer. L'un et l'autre ont brisé des fers qu'ils avaient rendus resplendissans au frottement de leur génie. Maintenant le divorce est prononcé. Sans leur appui, l'école se traîne débile et se meurt. Que la foule des indigens de l'art vienne glaner dans ses dépouilles, et prolonger une existence éphémère parmi des débris, à la queue d'une époque, eux ne s'en inquiètent plus. Qu'une génération immobile résiste par sa force d'inertie à l'impulsion généreuse qu'ils lui communiquent, ils s'en affligent et ne se découragent pas, parce qu'ils savent que la foule et le génie ne sont pas au même niveau, et ils attendent tout du flux du temps et du tranquille développement de la civilisation. Mais s'il est des artistes qui, après s'être enrichis des superfluités du génie, n'ont pas le courage de le suivre dans la voie de régénération, s'ils s'arrêtent le long du chemin

pour dépenser l'aumône qu'ils ont reçue en passant, qu'ils le sachent bien, l'école et leur gloire n'auront qu'un même tombeau. Il est déjà creusé.

Journal Title:	REVUE DE PARIS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	dimanche
Calendar Date:	4 DÉCEMBRE 1831
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	33
Series:	1
Pagination:	14 à 27
Title of Article:	JACOMO [GIACOMO] MEYERBEER.
Subtitle of Article:	None
Signature:	JOSEPH D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	None