

Mon intention était de parler, dans ce feuilleton, de la représentation solennelle organisée par la direction de l'Académie de Musique, pour célébrer le centenaire de Meyerbeer. J'aurais dû l'écrire cette nuit, en sortant du théâtre, puisque le dimanche la *Patrie* paraît à midi. Je m'y serais volontiers résigné; mais on me signale aujourd'hui la note suivante publiée par l'un de nos confrères, alors qu'il n'y a pas de fauteuils disponibles au bureau de location:

«La presse parisienne apprendra ce matin avec une certaine stupeur que l'Opéra compte célébrer le centenaire de Meyerbeer à huis-clos, c'est-à-dire avec exclusion de la susdite presse parisienne. Cette idée de faire suer à la salle sa plus forte recette en louant toutes les places au public payant et en n'invitant pas même un groupe de critiques d'art à saluer le buste de Meyerbeer, comme c'est l'usage de temps immémorial, est d'un burlesque achevé – la direction s'en fiche, nous disait hier quelqu'un: elle s'en va, – c'est vrai.»

L'interlocuteur de mon confrère a raison: Les directeurs actuels de l'Opéra s'en vont d'ici à quelques semaines. Ils se soucient bien de la presse qui, certes, n'a pas été bien tendre à leur égard et pour cause! Ils savent bien qu'elle ne les regrettera pas, et pensent qu'il serait trop naïf de renoncer à faire tomber dans leur caisse quelques dizaines de louis de plus, pour laisser assister les principaux critiques d'art à la représentation. Grand bien leur fasse!

Quant au devoir de ces derniers de renseigner leurs lecteurs, ils ont déjà commencé à le remplir en publiant dans la partie du journal affectée aux nouvelles théâtrales le programme détaillé de la représentation. On a pu lire ici-même qu'après l'exécution du 1^{er} acte du *Prophète* aura lieu la cérémonie habituelle aux solennités de ce genre et que M. Mounet-Sully dira une pièce de vers de M. Jules Barbier devant le buste du Maître, des deux côtés duquel se rangeront les artistes de l'Académie de musique. Nous apprenons que, pour donner plus d'éclat à la cérémonie, la direction a adressé la lettre suivante aux chanteurs et aux cantatrices qui ont créé ou interprété, à l'Opéra, les principaux rôles des ouvrages de Meyerbeer:

Nous avons l'honneur de faire appel à votre concours pour la représentation qui doit être donnée, samedi prochain, à l'occasion du centenaire de Meyerbeer.

La présence, devant le buste du maître, des grands artistes qui ont, comme vous, contribué au succès de ses œuvres, donnera à cette cérémonie l'éclat qu'elle doit comporter, et nous espérons que vous voudrez bien reparaitre, en l'honneur de Meyerbeer, sur cette scène de l'Opéra où vous avez laissé de si vifs regrets.

Veillez agréer, Monsieur, l'expression de nos sentiments les plus distingués.

E. RITT et GAILHARD.

Ces artistes sont: Mmes Viardot, Marie, Sasse, Krauss, Carvalho, Dorus-Gras, Battu, Poincot, Mauduit, Issac, Dufrane, Pleux; MM. Duprez, Faure, Obin, Boudouresque, Villaret, Warot, Bosquin, Giraudet et Caron.

Ceux dont on vient de lire les noms ne pourront pas tous se rendre à cette invitation, M. Faure notamment, forcé de garder le lit ou tout au moins la chambre. Et il est probable qu'il ne sera pas le seul dont on ait à regretter l'absence.

Ceci dit au sujet de la représentation, je pouvais, pour remplir ces colonnettes, où il serait inconvenant de ne pas parler de Meyerbeer, rappeler quelques détails ignorés ou oubliés de sa vie. Mais tout a été déjà dit sur ce Maître et ces jours derniers bien de mes confrères ont glané ce qui était tombé de la gerbe des biographes et des musicographes.

On s'est peut-être moins occupé du maître allemand avant qu'il fût devenu français par droit d'option et par droit de succès; des tâtonnements qui précédèrent chez lui le superbe essor; des ouvrages enfin par lesquels il préluda aux œuvres magistrales qui ont défrayé pendant une soixantaine d'années le répertoire de notre première scène musicale et qui, l'on ne saurait en douter, y achèveront la période séculaire.

Car Meyerbeer dut chercher longtemps sa voie avant de la trouver et de s'y engager résolument. Il commença par écrire des opéras allemands et des opéras italiens, pour la plupart oubliés, bien que quelques-uns de ces ouvrages – très peu, il est vrai – ne méritassent pas tout à fait cette inhumation précipitée. Mais il était bien jeune quand il entra dans la carrière? Il n'avait pas vingt ans révolus lorsqu'il fit exécuter son grand oratorio *Dieux et la Nature* [*Gott und die Natur*] et un an plus tard son premier opéra le *Vœu de Jephté* [*Jephtas Gelübde*]. Celui-ci, fut donné en 1812 à Vienne; Meyerbeer naquit en 1791; calculez. – Un troisième ouvrage, *Abimeleck* (1815), meilleur que les deux autres, l'encouragea à continuer. Et il avait grand besoin d'être encouragé depuis que le maître italien Salieri lui avait dit qu'il n'arriverait à rien s'il persistait à vouloir être tout à la fois virtuose et compositeur. Aussi l'engagea-t-il à se consacrer exclusivement au piano! Il faut dire aussi que ce fut encore Salieri, alors directeur de la chapelle impériale de Vienne, qui lui conseilla de renoncer à jamais aux œuvres allemandes, trop allemandes même, et l'exhorta à «aller faire une cure musicale en Italie». Ceci se passait en 1816. Meyerbeer entra dans sa 23^e année. Nos *jeunes* d'aujourd'hui sont bien plus âgés!...

Salieri n'eut pas tout à fait tort en détournant le jeune musicien de son idée opiniâtre: celle de rester compositeur allemand. Ses trois premiers ouvrages exécutés à Vienne excusent ou justifient le conseil du maître italien. On y reconnaît, comme le fait remarquer avec raison l'auteur des *Compositeurs célèbres*, une préoccupation excessive des formules scholastiques, défaut commun à ceux qui ont fait de bonnes études et tiennent à étaler leur savoir précoce. Les circonstances n'étaient pas favorables à ces formes sévères et compliquées; au sortir des guerres

de l'Empire, l'Allemagne cherchait plutôt dans la musique une occasion de délasserment, de distraction joyeuse et facile, qu'un sujet de contention d'esprit. Elle n'échappait aux armes françaises que pour tomber sous le joug fleuri des mélodies italiennes de Cimarosa, de Paisiello et bientôt de Rossini. Tandis que l'individualité puissante de Weber se roidissait contre cette invasion avec la superbe inflexibilité du génie, son ancien condisciple, esprit plus souple, plus impatient de succès immédiats, se faisait presque complètement italien, sacrifiant sans scrupule l'harmonie à la mélodie et parfois la mélodie elle-même aux exigences les plus capricieuses de la vocalisation.

Cette transformation, cependant, de la manière de Meyerbeer – qui devait lui valoir des succès éclatants, non seulement en Italie, mais encore en Allemagne malgré les protestations des critiques de son pays – ne se fit pas brusquement sans transition. Dans son premier opéra italien, *Margherita d'Angiô* [*Margherita d'Anjou*], on remarque encore un peu de son *faire* allemand. Ainsi que le fait observer Kreutzer, l'ouverture de cet opéra est riche en effets piquants d'instrumentation. On en trouve aussi dans un trio dont le début est tout à fait allemand et, au commencement du troisième acte dans un chœur de villageois, dont la couleur naïve fait ressortir l'énergie des scènes suivantes.

A sa *Marguerite d'Anjou* [*Margherita d'Anjou*], donnée en 1822 (Meyerbeer venait à peine de dépasser la trentaine) succéda le *Crociato* [*in Egitto*] (1825) le meilleur, sans conteste, de ses opéras italiens, puisqu'il ne faut citer que pour mémoire son *Emma d'Antiochia* [*Emma di Resburgo*], sa *Romilda* [*e Costanza*] et son *Esule di Granata*, ouvrages qui devaient être inévitablement ensevelis dans l'oubli. *Il Crociato* [*in Egitto*] fut représenté pour la première fois au théâtre de la *Fenice*, à Venise, et il alla *alle stelle*, selon l'expression hyperbolique des feuilles italiennes, et dans la même année à Londres.

On a fait remarquer que le rôle de Félicia – écrit pour contralto; notez ce détail – servit de début à une jeune fille de dix-sept ans, timide et rougissante, qui n'en réussit pas moins à électriser son public, un public anglais! dans le grand trio. Il est vrai que cette jeune fille n'était autre que Marie Garcia, depuis si justement célèbre sous le nom de Marie Malibran (1).

A Paris, le *Crociato* [*in Egitto*], bien qu'il ait été chanté par la Pasta, Donzelli et Levasseur, trinité d'artistes hors de pair, n'obtint pas le même succès qu'à Venise et à Londres. L'auteur que je viens de citer dit qu'on trouva cette musique trop bruyante, trop savante, trop rossinienne! On ressuscita contre cet opéra et contre la *Marguerite d'Anjou* [*Margherita d'Anjou*], représentée à l'Odéon, le reproche adressé naguère à Mozart: «Les accompagnements allemands n'y sont pas les gardes d'honneur du chant, mais ses gendarmes!» tant il est vrai que le goût musical, que l'art musical lui-même sont sujet à de grandes transformations.

En effet, quand on lit aujourd'hui que les opéras italiens de Meyerbeer, que nous trouvons pâles, presque incolores, entachés de

fioritures vieilles, et où le souci de la flexibilité du gosier des interprètes prime le sentiment dramatique, étaient alors considérés comme des œuvres trop bruyantes, trop savantes, surtout trop allemandes, on doit convenir que ce qu'on croit à tort la perfectibilité de l'art, n'est qu'une question d'époque, de mode, de goût. L'on sait ce que nos grands-pères dirent de ce «tapageur» de Rossini, de «ce faiseur de bruit noté», à qui l'or, devait reprocher plus tard le luxe de la vocalisation, l'abus du chant froissant les vraisemblances du drame musical! Pouvons-nous prévoir ce que l'on dira dans trente ou quarante ans de Wagner et de son école?

Comme Rossini, Meyerbeer quitte l'Italie, découragé par l'échec de ses derniers ouvrages. Pour Rossini, on sait que sa *Sémiramide* ne réussit pas tout d'abord en Italie. On reprochait au compositeur (je cite textuellement) «d'avoir amplifié à l'excès dans cette nouvelle partition le rôle de l'orchestre, employé des formules harmoniques trop recherchées!... On prétendit que le maître favori avait été gâté par son séjour à Vienne. L'épithète de *tedesco* lui fut lancée comme une injure et cette défaveur systématique rejaillit sur un autre ouvrage, *Sigismonde*, représenté la même année». – Ecœuré, le maître vint en France – et nous donna ce chef-d'œuvre qui a nom *Guillaume Tell* – Meyerbeer, lui, comprenant qu'il ne pourrait plus que déchoir en Italie, et ayant remarqué, après le succès de *Freischütz* à Paris, qu'une réaction allait s'opérer contre la musique dont le but exclusif est de faire briller l'exécutant, eut le bon esprit de ne pas s'en retourner en Allemagne comme on le lui conseillait, mais de venir en France. Et il y débuta lui aussi par un chef-d'œuvre, par ce *Robert le Diable* qui fut comme une explosion...le seul, cependant, de ses quatre opéras qui ait déjà vieilli! Qu'on Vienne encore nous parler de la stabilité des succès!

M. DE THEMINES

(1) Baron Erneuf: *L'Art musical au dix-neuvième siècle*.

LA PATRIE, 15 novembre 1891, p. 2.

Journal Title:	LA PATRIE
Journal Subtitle:	
Day of Week:	Sunday
Calendar Date:	15 NOVEMBRE 1891
Printed Date correct:	
Volume Number:	
Year:	
Series:	
Issue:	
Pagination:	2
Title of Article:	REVUE MUSICALE
Subtitle of Article:	Meyerbeer (À Propos de son centenaire)
Signature:	M. DE THÉMINES
Pseudonym:	M. DE THÉMINES
Author:	Achille de Lauzières
Layout:	Internal feuilleton
Cross reference:	