

J'aime un théâtre qui s'impose l'obligation de reprendre successivement les chefs-d'œuvre de l'art de toutes les époques, les chefs-d'œuvre des dernières années du dix-huitième siècle, que nos pères ont vus naître, et dont ils nous ont parlé avec tant d'enthousiasme, les chefs-d'œuvre contemporains de notre jeunesse, que nous avons admirés et applaudis lorsque nous avons vingt-cinq ans. Ces reprises ne sont pas toutes également heureuses; ces chefs-d'œuvre ne nous sont pas toujours rendus dans les conditions d'exécution les plus favorables. Qu'importe? N'est-ce rien que le courage, que le bon vouloir, que ce sentiment d'admiration pour les maîtres, que ce dévouement à l'art, qui nous font entreprendre parfois des choses au-dessus de nos forces? Il est incontestable que le Théâtre-Lyrique a fait connaître aux générations actuelles des œuvres dignes d'une admiration immortelle, et dont, sans lui, ces générations ignoreraient encore les noms. Il a suffi d'*Orphée* pour apprendre à notre siècle que Gluck avait réalisé en musique toutes les beautés de la poésie et de la tragédie antiques (et *Orphée*, au Théâtre-Lyrique, a amené *Alceste* à l'Opéra); il a suffi des *Noces de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*] et de *l'Enlèvement au Sérail* [*Die Entführung aus dem Serail*] pour populariser dans les masses le nom de Mozart et pour prouver que cet incomparable génie avait atteint ce point de perfection dans l'art, qui est comme le point de bonté et de maturité dans la nature (la comparaison est de La Bruyère); point de perfection en deçà et au delà duquel le goût est défectueux; il a suffi de *Fidelio* pour montrer que Beethoven aurait pu être aussi grand dans le drame lyrique que dans la symphonie; il a suffi de *Freyschütz* [*Freischütz*], d'*Euryanthe*, de *Preciosa*, et finalement d'*Obéron* [*Oberon*], pour faire connaître à tant de gens qui ne s'en doutaient pas, que Weber est, dans le dix-neuvième siècle, la première et la plus complète expression du génie romantique et fantastique, et que tel que l'on croyait son maître n'est, le plus souvent, que son élève et son imitateur.

Quelle riche et puissante et sympathique nature que celle de Weber! Comme elle est sincère, spontanée, élevée! Quelle touche vigoureuse et colorée! quel sentiment exquis! Il a des défauts, sans doute; je les indiquerai peut-être tout à l'heure. Mais je ne connais pas de nature d'homme plus attachante. Comme il s'identifie avec tous les mystères du monde créé! comme tous ses accents partent de l'âme et vont à l'âme! nul musicien n'a mis dans la bouche des jeunes filles des mélodies plus suaves et plus pures; nul ne leur a prêté des rêveries plus limpides et plus chastes. Je ne m'étonne pas qu'il ait terminé la plupart de ses morceaux, même de ses morceaux d'opéras par cette religieuse formule: *Soli Deo gloria!* Il est évident que Weber n'a jamais demandé à son art d'autre expression que celle que pouvaient faire naître dans l'âme de ses auditeurs les impressions les plus nobles, les plus légitimes, les plus dégagées de tout attrait sensuel. Il n'a jamais connu que les côtés supérieurs de l'âme. Lui, le musicien terrible et hardi, qui remue si fortement, quand il le faut, les cordes de la passion et de la sensibilité, a gardé la fleur de sa simplicité et de sa naïveté premières, et nul n'excelle plus que lui à exprimer la pudeur de l'amour et les ravissantes timidités de l'innocence.

Il est temps de venir à *Obéron* [*Oberon*]. M. Barbedette nous a raconté ici-même l'histoire de cet opéra, qui fut le chant du cygne de son

auteur, et qui fut écrit au milieu des souffrances d'une longue et cruelle maladie, et, ce qui est plus étrange encore, tandis que Weber était en proie aux plus noirs accès de mélancolie. Une de ses élèves, M^{me} Levasseur, née Zéis, avait été le voir, en juin 1825, à une maison de campagne qu'il habitait près de Dresde. «Je fus frappée, dit-elle dans ses *Mémoires*, de son abattement et de sa tristesse. Me trouvant un instant seule avec lui dans son cabinet de travail, près du piano, je ne pus retenir mes larmes, et, lui prenant les mains, je lui dis: «Tout passe ici-bas; c'est devant un piano que j'ai vécu les heures les plus heureuses de ma vie. — Oui, me répondit-il, tout passe, et moi, je suis perdu. Chère enfant! puissiez-vous ne savoir jamais ce que c'est que de se sentir mourir jour par jour, de voir la mort s'approcher!...» Dans les premiers jours de juin de l'année suivante, il expirait à Londres, où il était arrivé le 6 mars précédent, pour y faire représenter *Obéron* [*Oberon*] au théâtre de Covent-Garden. La première représentation eut lieu le 12 avril. Ainsi, il ne survécut pas deux mois à l'apparition de son nouveau chef-d'œuvre. Hélas! nous disons chef-d'œuvre, nous, aujourd'hui; mais lui ne le disait pas. Le succès était fort honorable sans doute, mais non tel que l'auteur du *Freyschütz* [*Freischütz*] pouvait et devait le rêver. Le rayon de gloire ne devait briller que sur sa tombe.

Hé bien! cette partition d'*Obéron* [*Oberon*], composée dans de telles circonstances ne laisse apercevoir aucune trace de ces sombres pressentiments, de cette tristesse funèbre auxquels Weber succombait de jour en jour. On eût dit qu'assis, ou plutôt couché auprès de son piano, la main gauche sur le clavier, la droite armée d'une plume, les fantômes noirs disparaissaient et faisaient place aux plus riantes apparitions: «Obéron, Rezia [Reiza], s'écrie un de nos plus aimables écrivains, M. Henri Blaze de Bury, génies de l'air, charmants fantômes, vous l'entouriez alors, et ce fut dans votre compagnie qu'il expira. Quand Charles-Marie de Weber eut rendu l'âme, chacun de vous regagna sa patrie, hôtes enchantés de ses moments d'inspiration, mais non sans qu'un gage nous soit resté de votre commerce avec lui, et ce gage, c'est la partition d'*Obéron* [*Oberon*], rose aux cent feuilles épanouies près d'un grabat!»

Quoi de plus léger, de plus aérien, que ce chœur d'introduction des génies! Quels groupes gracieux! quelle délicatesse de touche, et que ces harmonies sont neuves et limpides! J'énumérerai rapidement l'air en *ut* mineur, où Huon maudit le serment qu'il a fait de ne revoir sa chère Titania que lorsqu'il aura trouvé deux amants d'une fidélité à toute épreuve; la vision de Rezia [Reiza], le beau chœur en *si* bémol; la cavatine admirable en *fa* // 187 // mineur de Rezia [Reiza], qui, dans la partition originale, appartient au troisième acte: l'air de Huon, où figure la belle phrase de clarinette de l'ouverture, le finale, qui contient un air en *ut* de Rezia [Reiza], plein de mouvement et de passion; un duo de Rezia [Reiza] et de Fatime [Fatima]; et enfin, cette marche, d'un rythme si original, sur les dessins de laquelle Rezia [Reiza] lance les broderies les plus élégantes.

Citons, dans le second acte, une délicieuse ariette de Fatime [Fatima] en *mi*, le superbe quatuor qui suit, où le trait de violons de l'ouverture se place merveilleusement au moment où Huon et Rezia

[Reiza] se reconnaissent; la scène pittoresque de la tempête, un air de Huon, avec accompagnement d'altos et de violoncelles; la barcarolle si connue des nymphes de la mer, avec accompagnement de cor *ostinato*, le duo de Puck et d'Obéron [Oberon], avec violon solo, et le chœur des nymphes et la danse des esprits.

Dans le troisième acte, nous remarquons, après une ravissante petite introduction instrumentale, une touchante cavatine de Fatime [Fatima], et les délicieux couplets en *sol* majeur qui suivent; un duo dans lequel Scherasmin [Sherasmin] et Fatime [Fatima] se confient leur mutuel amour, un trio peu développé, mais excellent, et enfin la scène de la séduction et la fameuse danse grotesque du sérail.

J'ai laissé de côté l'ouverture et ce n'est pas le morceau le moins important de l'ouvrage. Weber en jugeait ainsi, car nous voyons qu'il avait écrit après le dernier accord de cette symphonie: «Achevée à Londres, le 7 avril 1826, à onze trois quarts de la nuit, ainsi que tout l'ouvrage d'Obéron [Oberon]. *Soli Deo gloria!*» J'ai donc remis à parler de l'ouverture en dernier lieu. C'est que, véritablement, il faut avoir entendu l'ouvrage dans son entier, il faut même le posséder dans son ensemble et dans toutes ses parties, pour se rendre compte de l'art prodigieux avec lequel Weber a pris çà et là, dans un air, dans un quatuor, dans une scène, des fragments épars, des traits isolés, qui ne semblaient avoir aucune affinité entre eux, et qu'il a rassemblés, réunis, groupés, encadrés avec une inconcevable puissance de cohésion pour en faire cette admirable page symphonique, si grandiose dans son allure, si une dans son jet. Souffler sur ces éléments divers, les animer, leur donner un corps, l'esprit, la vie, les présenter de manière à ce que chacun semble une partie intégrante du tout, à ce qu'ils se déduisent les uns des autres, qu'ils concourent au développement de l'ensemble, et forment enfin ce grand édifice, si fier, si hardi, si élancé, c'est là le secret du génie.

Mon Dieu! qu'est-ce donc qu'une analyse? ai-je donné à nos lecteurs la moindre idée des beautés qui abondent dans cet opéra? et moi-même suis-je parvenu à me rappeler les délicieuses impressions que sa représentation m'a fait éprouver? Nous ne saurions mieux faire que de redire avec M. Barbedette: «Obéron [Oberon] forme un contraste parfait, avec *Freyschütz* [Freischütz]. Après le fantastique sombre et sauvage, le fantastique gracieux, calme, souriant; après les apparitions horribles et monstrueuses, tout un peuple d'esprits aériens, de sylphes, de fées, d'ondines; après des accents d'un emportement inouï, un langage d'une douceur indicible, des sons voilés, une mélodie capricieusement vague, des rythmes plus lents. Ces deux chefs-d'œuvre se complètent. On peut dire qu'ils exposent la même idée, conçue à deux points de vue totalement opposés.»

On peut dire également que, dans *Obéron* [Oberon], comme dans le *Freyschütz* [Der Freischütz], Weber a rencontré un ordre de beautés qui lui appartient en propre, et dont on chercherait vainement le type chez les musiciens qui l'ont précédé. Il est bien réellement le créateur en ce genre. Weber, je l'ai déjà dit, est la première, la plus complète, la plus radieuse

expression du génie romantique en musique. C'est un monde qu'il a découvert et dont il a été le Christophe Colomb. Mais, me dira-t-on, Beethoven, dans ses symphonies, dans ses derniers quatuors et ses dernières sonates, a fait des excursions dans le domaine romantique. Mozart y est entré lui-même dans l'apparition de la statue. Rossini s'est montré romantique dans le troisième acte d'*Otello* et dans plusieurs passages de *Guillaume Tell*. D'accord. Il y a pourtant cette différence qu'alors même que Mozart, Beethoven et Rossini touchent au romantique, ils ne cessent pas d'appartenir au génie classique, tandis que Weber, voulût-il être classique, ne pourrait cesser d'appartenir au génie romantique. De là, chez Weber ce je ne sais quoi d'étrange, d'inusité, cet air de phénomène qui lui est particulier; ce qui faisait que Cherubini, par exemple, le classique par excellence, le dernier représentant de la scolastique en musique et qui portait dans la langue musicale une rigueur analytique, ne pouvait digérer l'engouement dont Weber était l'objet au moment de *Robin des Bois*. De là, encore, chez Weber, un horizon plus rétréci, plus borné, où l'on manque un peu d'air et d'espace, parce que le domaine du génie romantique est celui de la couleur, de l'accident, de l'apparition fantastique, domaine moins étendu que le domaine propre au génie classique qui est le domaine universel, le domaine de la lumière. Aussi Weber, le plus coloré des musiciens, est peut-être le moins lumineux. Ce n'est pas qu'il n'eût de magnifiques éclats, des rayonnements et des éblouissements splendides, mais ces éclats ne sont que le contraste de ses couleurs et de ses ombres.

Il y a autre chose encore. Weber, en tant que musicien, vit peu sur le fonds commun. Son point de départ est en lui et il tire son fonds de lui-même. Or, comme un homme, si puissant et si merveilleux qu'il soit, a bientôt fait le tour de lui-même, Weber revient sans cesse sur ses propres errements; il reproduit sans cesse ses formes favorites. De là, une peu de monotonie. De là, cette ressemblance entre sa musique instrumentale, très-remarquable d'ailleurs, et sa musique dramatique. Dans ses œuvres pour le piano, on retrouve presque à chaque page l'auteur de *Freyschütz* [*Freischütz*]. On le retrouve avec charme assurément, mais le morceau fini, on a besoin de changer d'atmosphère. Il est certain que si, comme ses devanciers, il eût vécu davantage sur le fonds musical universel, s'il se fût abreuvé à cette source intarissable, son génie y eût puisé les éléments de son renouvellement et ses inspirations eussent présenté plus de variété.

Obéron [*Oberon*] est monté au Théâtre-Lyrique avec un grand soin et un grand luxe. L'exécution musicale pourrait être plus satisfaisante dans quelques parties. Toutefois les conditions générales sont bonnes et doivent assurer un grand nombre de représentations. Les cinq rôles importants sont ceux de Huon, Rezia [*Reiza*], Scherasmin [*Sherasmin*], Fatime [*Fatima*] et Puck. J'ignore si la voix de M^{me} Ugalde a toujours sa première fraîcheur, mais à coup sûr, l'artiste est toujours jeune, et elle vient de prouver que son talent est toujours à la hauteur du rôle qu'on lui confie. M^{me} Ugalde a littéralement électrisé son auditoire et l'on peut dire que chaque scène lui a fourni les plus belles inspirations. Monjauze a besoin de se raffermir dans son rôle, très-ingrat d'ailleurs, de Huon. Il n'est pas douteux qu'il ne parvienne à s'en acquitter peu à peu de la manie la plus

LE MÉNESTREL, 17 mai 1863, pp. 186–187.

honorable et la plus distinguée. M^{lle} Girard joue et chante avec beaucoup de verve et d'entrain, le rôle de Fatime [Fatima], et M^{lle} Dubois se tire à merveille de celui de Puck.

L'orchestre et les chœurs étant des parties fort importantes dans un ouvrage de Weber, j'adressai mes compliments les plus sincères aux instrumentistes et aux choristes, et, à M. Deloffre, mes plus chaleureuses félicitations.

LE MÉNESTREL, 17 mai 1863, pp. 186–187.

Journal Title:	LE MÉNESTREL
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	dimanche
Calendar Date:	17 MAI 1863
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	24
Year:	30 ^e ANNÉE
Pagination:	186 à 187
Title of Article:	THÉÂTRE LYRIQUE
Subtitle of Article:	Première représentation de la reprise d' OBÉRON [OBERON], opéra fantastique en trois actes, musique de Charles Marie de WEBER.
Signature:	J. D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	None