

science des timbres rappellent sans doute le style général du *Mosè*, de *Guillaume Tell*. Mais l'inspiration a été puisée à une source plus haute et exprimée à l'aide de procédés de composition nouveaux.

L'*Agnus Dei* produit un grand effet. Il est vrai qu'il a été traité dans un style plus dramatique que les autres parties de la messe. La phrase *Miserere nobis* chantée par la voix de soprano est un véritable cri de détresse d'une Madeleine en larmes. Le *Dona nobis pacem* termine dignement cette œuvre admirable qu'en raison de son importance on peut considérer comme le dernier chant du cygne de Pesaro, digne touchante et glorieuse payée par l'homme de génie à Celui qui l'avait comblé de ses dons (1).

## MEYERBEER

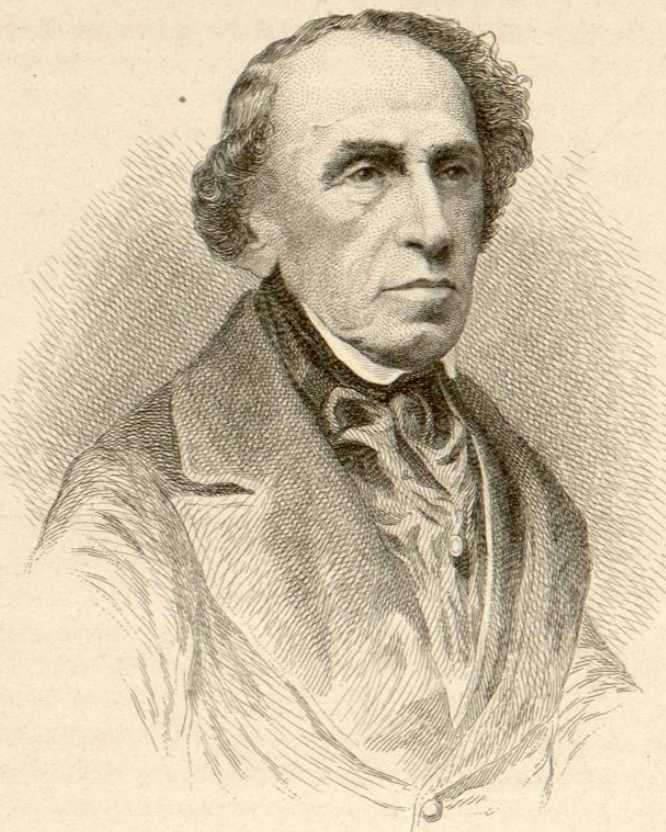
(GIACOMO)

NÉ EN 1794, MORT EN 1864.

On rencontre parfois des familles où plusieurs enfants arrivent pour ainsi dire simultanément à la célébrité par des voies différentes. Tel est le cas des trois fils de Jacob Beer, riche banquier israélite de Berlin. Wilhelm Beer, l'un deux, tout en s'occupant d'affaires de banque comme son père, fut en même temps un astronome distingué et publia de 1829 à 1836 avec Maedler la grande *Carte de la Lune*, en quatre feuilles, la meilleure de toutes celles qui existaient alors et qui eut pour commentaire une remarquable *Sélénographie générale*. Il est mort le 27 mars 1850. Son jeune frère, Michel Beer, qui mourut le 23 mars 1833, était déjà célèbre en Allemagne comme poète dramatique. C'est l'auteur du *Paria* et de *Struensee*. Leur aîné, Jacob Liebman Beer, est le compositeur qui ayant italianisé son prénom et ayant fait précéder son nom de celui du banquier Meyer qui l'avait en quelque sorte adopté et qui lui légua sa fortune, a rendu illustre le nom de Giacomo Meyerbeer.

Meyerbeer naquit à Berlin le 5 septembre 1794. Dès sa plus tendre enfance, il fut un prodige musical. A quatre ans il reproduisait sur le piano

(1) Je dois à l'obligeance de M. Heugel la communication du premier des portraits de Rossini que j'ai fait graver; il a été peint à Naples par Mayer en 1820; l'autre est le résultat d'une photographie qui a été faite quelques années avant la mort du maître.



MEYERBEER



en s'accompagnant de la main gauche les airs que jouaient les orgues des rues. On lui donna pour maître à cinq ans l'habile pianiste Lauska, élève de Clementi, et le 14 octobre 1800 il paraissait dans un concert à Berlin et recevait des éloges jusque dans la *Gazette musicale* de Leipzig. Trois ans après, cette feuille parlait de lui comme d'un des meilleurs pianistes de Berlin. Il avait alors neuf ans.

Les plus grands maîtres se firent un honneur de l'avoir pour élève. Ce fut d'abord Clementi qui, pour lui seul, revint sur la résolution qu'il avait prise de ne plus professer et qui lui donna des leçons pendant tout le temps que le jeune pianiste demeura à Berlin. Ce fut ensuite Bernard Anselme de Weber, le frère de l'auteur du *Freyschütz*, ancien élève de l'abbé Vogler, chef d'orchestre au Grand-Théâtre de Berlin, grand admirateur de Gluck, qui fut choisi pour lui donner les premières leçons de composition musicale : enfin l'abbé Vogler lui-même, organiste de la cathédrale de Darmstadt et célèbre théoricien.

Malgré toutes ses qualités didactiques, Weber était insuffisant pour enseigner à son élève l'harmonie, le contre-point et la fugue. Meyerbeer le sentait, et comme il en avait l'instinct, il se mit à travailler seul. Une fugue qu'il composa, sans aucune aide, excita l'admiration de Weber, qui, tout fier d'avoir fait un tel élève, envoya son travail à Vogler, comptant que celui-ci partagerait son enthousiasme. On attendit plusieurs mois, qui parurent des siècles. D'où venait cette indifférence de l'abbé qui avait entendu, à Berlin, le jeune Meyerbeer et avait déclaré qu'il serait un grand musicien ? Enfin arriva un volumineux paquet envoyé par Vogler : c'était son *Système de la construction de la fugue, comme introduction à la science du chant harmonique concerté*, écrit tout entier de la main de l'abbé. Il se divisait en trois parties : la première était un exposé succinct des règles de la fugue ; la seconde, ayant pour titre : *La fugue de l'élève*, analysait la fugue de Meyerbeer et en concluait qu'elle n'était pas bonne ; la troisième, *La fugue du maître*, était une fugue composée par Vogler sur le thème et les contre-sujets de Meyerbeer, avec l'analyse raisonnée mesure par mesure. Weber fut désappointé, mais Meyerbeer fut ravi. Il comprit alors ce qui jusque-là lui avait paru obscur, et il remercia le maître en lui envoyant, au bout de quelque temps, une fugue à huit parties, composée d'après ses préceptes. Vogler fut charmé cette fois, et il écrivit au jeune artiste qu'un bel avenir s'ouvrait devant lui ; que s'il voulait venir à Darmstadt, il y serait reçu comme un fils et pourrait y acquérir les connaissances musicales qui lui manquaient encore.

Meyerbeer accourut à Darmstadt, auprès du maître, et trouva dans son école, pour condisciples, Gansbacher, le futur maître de chapelle de l'église Saint-Etienne, de Vienne ; Charles-Marie de Weber, le futur auteur du *Freyschütz*, et son autre frère, Godefroid de Weber. L'émulation fut grande entre ces jeunes gens, non moins que l'amitié, pendant les deux



années qu'ils travaillèrent ensemble. Après avoir dit sa messe, l'abbé les réunissait, développait une théorie du contre-point et leur donnait ensuite à composer un morceau d'église dont il indiquait le thème. A la fin de la journée, le travail de chacun était scrupuleusement examiné et discuté. Parfois on se rendait à l'église principale, qui possédait deux orgues; l'abbé donnait un sujet de fugue et les jeunes artistes en improvisaient le développement. Meyerbeer ne tarda pas à faire honneur à son maître, en composant son oratorio *Dieu et la nature*, qui fut exécuté avec succès devant le grand-duc et qui valut à l'auteur le titre de compositeur ordinaire de la cour. Il eut un égal succès la même année à Berlin (1811), dans un concert donné par Weber au théâtre Royal, le 8 mai. Eunike, Grell et M<sup>lle</sup> Schmalz ne dédaignèrent pas d'en chanter les solos.

Vogler ferma alors son école et fit faire à ses élèves leur tour d'Allemagne. On arriva à Munich, et Meyerbeer y fit représenter son premier ouvrage dramatique, *la Fille de Jephthé*, en trois actes, qui annonçait plus de science que de mélodie, et était plutôt un oratorio qu'un opéra. Contrarié du froid accueil qu'il reçut, il quitta Munich, et alla faire à Berlin un court séjour. Le 4 février 1813, secondé par le violoniste Weit, il y exécutait, dans un concert, une symphonie concertante pour piano, violon et orchestre, dont les journaux parlèrent avec grand éloge. Il se rendit ensuite à Vienne, pour y faire briller son talent de pianiste. Mais, le jour même qu'il y arriva, il entendit Hummel, et fut saisi d'admiration pour son exécution parfaite et enchanteresse. Meyerbeer fit taire son amour-propre et retarda le moment de se produire en public jusqu'à ce qu'il se fût perfectionné dans ces qualités de l'école viennoise, qu'il n'avait pas acquises chez Clementi. Il travailla avec courage pendant dix mois, vivant dans une retraite étroite, modifia d'une manière sensible son doigté, pour lui donner plus de liant, et il causa une profonde sensation le jour de ses débuts. Chacune de ses exécutions fut un triomphe, et Moschelès a souvent déclaré que Meyerbeer, s'il fût resté pianiste, n'eût peut-être pas eu de rival. Heureusement pour l'art, la composition le séduisit davantage; mais il n'en est pas moins demeuré un accompagnateur hors ligne et l'homme des nuances et des délicatesses infinies. On s'explique par là ses pointilleuses exigences en matière de répétition. Il voulut toujours qu'on apportât à l'exécution de ses œuvres la conscience qu'il y apportait lui-même.

En 1813, Meyerbeer donna à Vienne *les Amours de Thécélinde*, monodrame avec chœurs qui fut bien accueilli du public et fut suivi la même année d'un opéra bouffon, en deux actes, intitulé : *Abimelech, ou les deux Califes*. Cet ouvrage ne réussit point, et ce fut alors que, sur le conseil de Salieri, le jeune compositeur se décida à aller en Italie pour y apprendre l'art de bien traiter les voix. Meyerbeer passa d'abord par Venise où le *Tancredi* de Rossini transportait d'enthousiasme tous les ama-

teurs; mais il dut rester deux ans sans trouver ni un libretto ni une scène. Il attendit, sans impatience, grâce à sa grande fortune, étudia avec curiosité cette musique vive et légère et prépara cette fusion de l'harmonie allemande et de la mélodie italienne qui est le caractère principal de son talent. Enfin le 20 juillet 1817, il donna à Padoue la première composition de sa nouvelle manière, *Romilda e Costanza*, opéra semi-séria, qu'il avait écrit pour la Pisaroni et qui obtint un succès complet. Les Italiens ne marchandèrent pas leurs applaudissements à l'élève de l'abbé Vogler qui était lui-même l'élève du maître de chapelle de Sant'Antonio, le père Valotti. Deux ans après (1819), vint le tour de *Semiramide riconosciuta*, écrite pour Carolina Bassi et représentée à Turin; puis en 1820 celui de *Margherita d'Anjou*, donnée à la Scala de Milan et mise bientôt à la scène à Paris, à Munich et à Londres: enfin, cette même année, à Venise, *Emma di Resburgo* fut représentée quelques semaines après; l'*Eduardo e Cristina* de Rossini partagea avec cette composition la vogue de la saison, tant à Venise qu'à Milan, à Gènes, à Florence et à Padoue. L'Allemagne elle-même admira le nouvel ouvrage de Meyerbeer, qui fut traduit deux fois sous les titres d'*Emma von Leicester* et d'*Emma von Rosburg*, et qui fit grand bruit à Munich, à Dresde, à Francfort, à Berlin et à Stuttgart.

Le même accueil ne fut pas fait au compositeur comme à l'œuvre. Meyerbeer, revenu en Allemagne, fut traité à Berlin de transfuge de l'art allemand et à Vienne de plagiaire de Rossini. Charles-Marie de Weber, antipathique comme Beethoven et Mendelsshon à la musique italienne, sans cependant cesser de rester l'ami de Meyerbeer, voulut lui donner une leçon en l'opposant à lui-même et lui rappela sa première manière en faisant jouer son ancien opéra : *Les deux Califes*, sous le nouveau titre de *Wirth und Gast* (hôte et convive), qui du reste avait été froidement accueilli à Vienne. L'accueil de la province fut plus sympathique à Meyerbeer que celui de la capitale. Mais il repartit bientôt pour l'Italie qui devenait pour le moment la meilleure appréciatrice de son talent, et fit jouer le 14 novembre 1820 au théâtre de la Scala de Milan sa *Margherita d'Anjou*, drame demi-sérieux de Romani, où se firent applaudir Tachinardi, Levasseur et Rosa Mariani, et qui fut joué ensuite avec quelque succès à Paris, au théâtre de l'Odéon, et en Belgique. Deux ans après, parut *L'Esule di Granata*, opéra seria du même Romani, où Lablache et la Pisaroni triomphèrent d'une cabale malveillante, vaillamment secondés par Adélaïde Tosi, Carolina Bassi, Manna et le ténor Winter. Le duo du deuxième acte surtout excita des transports d'admiration. Meyerbeer composa ensuite pour Rome son opéra d'*Almanzor*, dont une maladie de la Bassi empêcha la représentation. Meyerbeer lui-même tombé malade à une des répétitions, ne put achever la partition pour l'époque désignée et dut partir au commencement de 1823 pour les eaux de Spa. Il se rendit de là à Berlin, où, faisant taire les ressentiments de son amour-propre froissé,



il consentit à écrire pour le théâtre de Kœnigstadt *Das Brandenburgerthor* (la Porte de Brandebourg), qui, on ne sait pourquoi, est resté inédit. Il revint de nouveau en Italie, et le 26 décembre 1824, il fit représenter à Venise, non à Trieste comme l'ont écrit certains biographes, le chef-d'œuvre de sa manière italienne, *Il Crociato in Egitto*, magnifiquement interprété par M<sup>me</sup> Méric Lalande, Velluti et Lablache. Cet opéra fit le tour de l'Italie, de l'Allemagne et de la France, apaisa les rancunes des uns, redoubla l'enthousiasme des autres et donna un émule de gloire à Rossini. L'un des chœurs du *Crociato* devint promptement populaire; le grand air : *Ah! come rapida la speme*, avec son allegro si gracieux, est devenu un air classique de bravoure. Je ferai remarquer toutefois que Meyerbeer a abusé du style italien; jamais on ne se douterait, en entendant cet air, qu'il s'agit de peindre les angoisses de l'amour maternel. Charles-Marie de Weber lui-même applaudit à Trieste l'œuvre de son ami, lui fit presque promettre de composer encore pour Berlin sa patrie et ne craignit pas un peu plus tard en mourant de le charger d'achever un dernier opéra commencé.

Après avoir écrit le *Crociato*, Meyerbeer se reposa. Mais ce fut un repos fécond. La première phase de son talent avait été tout allemande : sa seconde évolution avait été italienne. La troisième qu'il prépara alors fut celle de son originalité propre. En 1827, il se maria et eut bientôt la douleur de perdre successivement ses deux premiers enfants. Il devint triste, recueilli, et ne fit paraître en plusieurs années qu'un *Stabat*, un *Miserere*, un *Te Deum*, douze psaumes et ses huit cantiques de Klopstock.

Enfin la France voulut avoir Meyerbeer chez elle, et le ministre de la maison du roi Charles X, M. de La Rochefoucauld, lui fit des propositions qui furent acceptées. Meyerbeer vint et eut à composer la musique d'un libretto d'Eugène Scribe et Germain Delavigne pour l'Opéra. La révolution de Juillet arriva. L'Opéra cessa de faire partie de la maison du souverain et devint une entreprise particulière, confiée à l'habileté d'un directeur de revue, le docteur Véron. L'obligation de représenter l'opéra de Meyerbeer était insérée au cahier des charges imposé au nouveau directeur. C'était *Robert le Diable*.

C'est toute une histoire que les péripéties dont fut entourée la représentation de ce chef-d'œuvre qui a dépassé, rien qu'à l'Opéra de Paris, sa cinq-centième représentation. La partition était terminée et les rôles distribués, lorsqu'il parut meilleur de confier à Levasseur le rôle de Bertram écrit pour un baryton. Meyerbeer se mit au travail aussitôt et transposa pour la basse tout ce qui avait été écrit pour baryton dans sa partition. De splendides décors ayant été exécutés pour le troisième acte, Meyerbeer, qui sait ce qu'il vaut, s'en afflige à une répétition générale et dit au directeur : « Tout cela est très-beau, mais vous ne croyez pas au succès de ma musique : vous cherchez un succès de décoration. » M<sup>lle</sup> Dorus

s'exécutait avec beaucoup de dévouement pour créer le rôle d'Alice. Mais peu de jours avant la représentation, M<sup>me</sup> Damoreau qui interprétait la princesse Isabelle annonçait qu'elle allait prendre son congé de deux mois le mois suivant et se le faisait racheter dix-neuf mille francs. Deux trompettes à pistons italiens, les frères Gambetti, engagés sur la recommandation de Rossini et dont l'un exécutait un solo très-important au cinquième acte, déclarèrent après la dernière répétition qu'ils ne viendraient plus à moins qu'on n'augmentât leur traitement, et furent satisfaits. Enfin, après plus de quatre mois de répétitions préparatoires et générales, le 22 novembre 1831 parut *Robert le Diable*.

Tous les premiers sujets y tenaient un rôle. Le premier et le second acte furent applaudis; mais rien n'annonçait encore un triomphe éclatant. Le troisième acte venait de commencer : tout à coup un portant sur lequel étaient accrochées une douzaine de lampes allumées tombe bruyamment sur la scène au moment de l'entrée d'Alice et jonche le parquet de verres brisés. M<sup>lle</sup> Dorus qui s'avancait recula de quelques pas sans s'effrayer et continua son rôle avec calme. L'émotion fut grande et rappela celle qu'avait causée autrefois un accident du même genre arrivé à M<sup>me</sup> Talma, pendant une représentation de *l'Abbé de l'Épée*, pièce de Bouilly, et où l'artiste, remplissant le rôle du jeune sourd-muet, avait paru ne pas entendre le bruit d'une poutre énorme tombée du plafond presque à ses pieds. Arriva alors le beau chœur des démons qui saisit d'émotion toute la salle. Le succès était déclaré, mais on n'en avait pas encore fini avec les terreurs du troisième acte. Un rideau de nuages dont les fils étaient mal attachés s'échappa encore au moment où venu d'en bas il atteignait aux frises et tomba sur l'avant-scène, tout auprès de M<sup>lle</sup> Taglioni, étendue encore sur son tombeau, en nonne qui va revenir à la vie. Elle n'eut que le temps de s'enfuir au plus vite pour n'être pas blessée. Ce ne fut pas tout; si les émotions de l'admiration et de l'enthousiasme furent pour le public au cinquième acte, il y eut encore pour les artistes et le personnel du théâtre une angoisse terrible à propos d'un accident imprévu, dû sans aucun doute à l'entraînement produit sur l'artiste par la musique elle-même. Ici, je n'abrège plus, je reproduis textuellement le récit du docteur Véron (1).

« A la suite de l'admirable trio qui sert de dénouement à l'ouvrage, Bertram devait se jeter seul dans une trappe anglaise pour retourner vers l'empire des morts : Nourrit, converti par la voix de Dieu, par les prières d'Alice, devait au contraire rester sur la terre pour épouser enfin la princesse Isabelle; mais cet artiste passionné, entraîné par la situation, se précipita étourdiment dans la trappe à la suite du dieu des enfers. Il n'y eut plus qu'un cri sur le théâtre : « Nourrit est tué! » M<sup>lle</sup> Dorus, que n'avait

(1) *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, t. III, p. 65.



pu émouvoir le danger qu'elle avait couru personnellement, quitta la scène, pleurant à sanglots; il se passait alors sur le théâtre, dans le dessous et dans la salle, trois scènes bien diverses. Le public, surpris, croyait que Robert se donnait au diable et le suivait aux sombres bords. Sur la scène, ce n'étaient que des gémissements et du désespoir. Au moment de la chute de Nourrit, on n'avait point encore heureusement retiré l'espèce de lit et les matelas sur lesquels tomba Levasseur. Nourrit sortit de cette chute sain et sauf. Dans le dessous du théâtre, Levasseur regagnait tranquillement sa loge : « Que diable faites-vous ici? dit-il à Nourrit en le rencontrant : est-ce qu'on a changé le dénouement? » Nourrit se pressait trop de venir rassurer tout le monde par sa présence pour engager une conversation avec son camarade Bertram; il put enfin reparaitre, entraînant avec lui M<sup>lle</sup> Dorus, pleurant alors de joie. D'unanimes applaudissements éclatèrent dans toute la salle; le rideau tomba, et les noms des auteurs furent proclamés au milieu d'un enthousiasme frénétique.

« Nourrit se fit saigner le soir même, après cette première représentation. »

Comme on le voit, il y avait eu véritablement quelque chose de diabolique dans cette première apparition de Robert. Dans son volumineux ouvrage, ayant pour titre : *Adolphe Nourrit, sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*, M. L. Quicherat a publié les détails les plus piquants sur les premières représentations des opéras de Meyerbeer. C'est là le moindre titre à l'intérêt de cette consciencieuse publication embrassant une période courte mais glorieuse de l'histoire de notre Académie de musique, et devenue désormais aussi indispensable aux érudits qu'utile aux hommes de goût.

Je ne raconterai pas le sujet de *Robert le Diable*; je croirais faire injure à mes lecteurs en supposant qu'ils ignorent une œuvre jouée sur tous les théâtres lyriques, depuis Paris jusqu'à Mexico et Lima. Robert, Bertram, Alice, Isabelle, etc., sont des personnages devenus populaires partout où l'on chante. Qui ne connaît la ballade originale et colorée : *Jadis régnait en Normandie*; la suave romance : *Va, dit-elle, mon enfant*; le cœur syllabique : *Au seul plaisir fidèle*, avec la fameuse sicilienne : *O fortune, à ton caprice?* Qui n'a admiré le haut comique musical du duo : *Ah! l'honnête homme*, entre le villageois et Bertram? Voilà pour les deux premiers actes. Et dans les trois derniers, que de morceaux qui, avec des beautés différentes, ont obtenu une égale vogue! Ici, ce n'est plus la grâce qui prédomine, mais la force, dans une suite de scènes mystérieuses, lugubres, bizarres, pathétiques. Bornons-nous à rappeler la *Valse infernale*, aux accords sauvages et stridents; les couplets d'Alice : *Quand je quittai la Normandie*, interrompus par l'arrivée de Bertram et suivis d'un duo qui est un chef-d'œuvre de musique expressive d'un si beau jet; le duo : *Si, j'aurai ce courage*, où se trouve la phrase si difficile

à bien chanter : *Des chevaliers de ma patrie*; l'évocation : *Nonnes, qui reposez sous cette froide pierre*, empreinte d'une pittoresque énergie; l'air célèbre : *Robert, toi que j'aime*; enfin, le *Chœur des moines*, qui se recommande à la fois par la beauté du chant, l'originalité du rythme et la justesse de l'expression. Voici quelle fut la distribution primitive des rôles :

Robert,	NOURRIT.	Isabelle, M <sup>me</sup> CINTI DAMOREAU.
Bertram	LEVASSEUR.	Alice, M <sup>lle</sup> DORUS
Raimbaud,	LAFOND.	

*Robert le diable* était plus qu'une partition admirable, c'était le point de départ d'une nouvelle école, une conception sans précédents. La science harmonique allemande, pouvait-on croire, avait dit son dernier mot dans les symphonies de Beethoven. Eh bien, non : il lui manquait d'être appropriée à l'action dramatique, et ce fut Meyerbeer qui lui fit faire ce progrès. Héritier de Gluck, en ce sens que, comme l'auteur d'*Orphée*, il cherche surtout l'expression, son originalité consiste à la mettre dans l'accord et non dans la phrase mélodique. On ne peut nier que cette façon de comprendre la composition n'ait élargi le domaine de l'art musical. On doit reconnaître aussi que le maître en a tiré de puissants effets. Toutefois, je ne verrais point, sans un sentiment d'appréhension, des artistes médiocrement doués s'attacher à un système qui est périlleux, quand il n'est pas soutenu par d'éminentes qualités.

Ce qui donne la mesure de l'intelligence artistique de ce M. Véron dont j'ai parlé déjà, c'est qu'il avait considéré l'obligation de monter *Robert le diable* comme une des clauses onéreuses du contrat qui l'instituait directeur de l'Opéra. Converti par le succès, selon son invariable habitude, le bourgeois de Paris ne songea plus qu'à obtenir de Meyerbeer un second ouvrage. Il fut convenu que le compositeur livrerait dans un délai déterminé l'opéra des *Huguenots*, sous peine d'avoir à payer un dédit de 30,000 francs. Sur ces entrefaites, la santé de M<sup>me</sup> Meyerbeer vint à s'altérer, et son mari dut la conduire en Italie. Forcé lui était, à la suite de ce contre-temps, de demander un répit à l'impresario, mais Véron fut inflexible, et l'artiste mis en demeure de s'exécuter, paya le dédit. Cependant, le nouveau directeur de l'Opéra ne fut pas longtemps sans comprendre le tort que ferait à ses recettes le retrait d'une partition impatientement attendue et recommandée d'avance au public par le nom qui la signait. Un arrangement intervint donc entre les deux parties. Les 30,000 francs furent rendus et les *Huguenots* firent leur apparition le 26 février 1836.

Après le drame de la légende, le drame de l'histoire. J'ai dit, à propos du *Pré aux Clercs*, comme quoi, vers 1830, le seizième siècle avait été mis à la mode au théâtre et dans les romans. Scribe suivit le courant et emprunta aux guerres de religion le sujet d'un poème en cinq actes. Mais l'interprétation du musicien laisse bien loin derrière elle le thème fourni par