

son collaborateur. C'est uniquement à la partition qu'est dû le succès d'un ouvrage qui figurera dans l'histoire musicale de notre temps à côté de *Guillaume Tell*, de la *Juive* et de la *Muette*. L'opéra des *Huguenots* ne saurait être comparé avec ces dernières productions, parce qu'il porte la marque trop spéciale de l'époque romantique au milieu de laquelle il fut conçu. Cependant il a mérité de survivre au romantisme pour n'en avoir exprimé que les beaux caractères.

La partie épisodique abonde en tableaux aussi intéressants au point de vue de la couleur historique que de la valeur musicale, et d'ailleurs très-habilement gradués. Les mœurs galantes du temps sont rendues avec *brio* et folie dans l'introduction : *Des beaux jours de la jeunesse*, et avec une grâce étudiée dans la romance : *Plus blanche que la blanche hermine*. L'entrée de Marcel, le choral de Luther et la chanson huguenote apprennent au spectateur dans quel ordre d'idées le drame va se mouvoir. L'austérité protestante se marque ici dans la rudesse des accents et contraste avec l'humeur insouciant des jeunes seigneurs. Vient ensuite comme une contre-partie féminine de la scène d'orgie du début : c'est la cavatine du page : *Nobles seigneurs, salut!* le grand air : *O beau pays de la Touraine*; le chœur délicieux des baigneuses, la scène du bandeau et le duo : *Beauté divine, enchanteresse*. L'action dramatique ne commence, à proprement parler, qu'au moment où huguenots et catholiques sont mis en présence les uns des autres. Si le *rataplan* calviniste a de l'entrain et de la franchise, les litanies, pleurardes et languissantes, laissent voir que l'esprit général de l'œuvre est favorable à la réforme. Après la ronde des bohémienues et le chant du couvre-feu, la passion de l'amour se manifeste pour la première fois dans le magnifique duo entre Marcel et Valentine : *Dans la nuit où seul je veille*. Le septuor du duel, la scène de la conjuration et de la bénédiction des poignards sont des morceaux d'une énergie et d'une puissance dont il y a peu d'exemples au théâtre. L'admirable duo du quatrième acte entre Valentine et Raoul : *Où je vais?... Secourir mes frères; tu l'as dit, oui, tu m'aimes*, fait éclater dans toute leur force les entraînements de l'amour et les résistances de l'honneur. La catastrophe arrive à la fin du grand trio : *Savez-vous qu'en joignant vos mains dans les ténèbres*. L'art difficile des gradations ne saurait être poussé plus loin.

Les principaux rôles de cet opéra furent créés par Nourrit, Levasseur et M<sup>lle</sup> Falcon, les trois artistes bien-aimés, je dirais volontiers, les trois élèves de Meyerbeer; car l'illustre maître n'a pas peu contribué à développer leur talent par le soin minutieux qu'il apportait à la bonne exécution de ses ouvrages. Et, si Platon a pu dire que les rhapsodes relèvent du poète dont ils récitent les vers (*ἔχονται ἐκ τοῦ ποιητοῦ*), l'inspiration ne descend-elle pas plus intime encore du compositeur à ses interprètes?

Les *Huguenots* réveillaient le souvenir des guerres religieuses : ils furent

jugés de nature à compromettre la paix publique. Ce fut du moins l'avis des autorités qui, dans plusieurs villes du Midi, en interdirent la représentation. Plus tard, *Charles VI*, accusé de compromettre nos relations internationales, devait subir un ostracisme analogue.

Scribe n'est pas l'auteur des plus belles scènes de l'opéra des *Huguenots*. Il était en villégiature dans les Pyrénées pendant qu'on faisait les répétitions. Meyerbeer était peu satisfait du poème et demandait des changements avec cette insistance polie et tenace qui lui était ordinaire. Ne pouvant les obtenir de Scribe, il s'adressa à Emile Deschamps, lequel, en peu de jours, sous la direction du maître, et aidé de quelques conseils d'Adolphe Nourrit, écrivit la scène d'entrée de Marcel, la chanson : *Piff, Paff*, le grand duo de Marcel avec Valentine au troisième acte, la strette du finale de ce même acte, le grand air de Raoul dans la scène du bal, tableau maintenant supprimé, la romance de Valentine qui ouvre le quatrième acte, l'air du page, le magnifique duo du quatrième acte, et le trio funèbre du cinquième. Il était de toute justice que le nom du poète figurât à côté de celui de Scribe, et qu'il partageât avec lui les droits d'auteur. Le fécond vau-devilliste ne l'entendait pas ainsi. C'était le compositeur qui avait demandé tous ces changements : à lui donc d'indemniser le poète, et à lui, Scribe, la gloire et l'argent, les plumes du paon enfin ; *ab uno, disce omnes*. Emile Deschamps reçut cependant des droits d'auteur ; mais ils furent prélevés sur la part du musicien qui s'empressa d'y consentir.

Quand Spontini prit sa retraite, Meyerbeer lui succéda dans les fonctions de premier maître de chapelle de la cour de Berlin. Cette nomination eut pour effet de nous priver pendant treize ans des chefs-d'œuvre de l'auteur des *Huguenots*. L'artiste écrivit pour le service du roi Frédéric-Guillaume IV un grand nombre de mélodies diverses, mais surtout de la musique d'Église. A cette époque se rattache la composition d'une cantate officielle intitulée : *La festa nella corte di Ferrara*, exécutée en 1843. Cependant le maître n'était pas infidèle à l'art dramatique ; le 8 décembre 1844, il donna pour l'inauguration du nouveau théâtre Royal de Berlin, un opéra allemand en trois actes, intitulé : *Un camp en Silésie* (*Eine Feldlager in Schlesien*). Le librettiste Rellstab avait pris pour sujet de son poème une aventure de la vie militaire du grand Frédéric. Traqué par les pandours, en danger imminent d'être pris, le héros se réfugie dans une cabane habitée par un ancien capitaine de son armée. Le vieux soldat sauve le monarque aux abois en lui faisant changer ses vêtements pour ceux de son propre fils qui, revêtu du costume de Frédéric, sera ainsi désigné à la rage trompée de la soldatesque hongroise. Au dénouement, le prince, échappé au péril, récompense ceux qui n'ont pas hésité à se sacrifier pour son salut. La partition, fort remarquable, n'a produit tout son effet qu'à Vienne, où elle a été exécutée en 1847, avec le concours de la célèbre cantatrice Jenny Lind, chargée du rôle de la Bohémienne Wielka. Paris n'a pas en-

tendu cet opéra sous sa forme originale ; mais, depuis, le compositeur en a intercalé la plupart des morceaux dans l'*Étoile du Nord*.

L'année 1847 vit la représentation de *Struensée*. C'était une tragédie en cinq actes et en vers, écrite par Michel Beer, frère du compositeur. Le poète était mort en 1833 sans avoir pu faire entendre son œuvre. Le roi de Prusse engagea Giacomo Meyerbeer à y joindre une ouverture et des entr'actes, et ce fut avec ce complément musical que *Struensée* fut enfin donné à Berlin, le 21 septembre 1847. La pièce met sur la scène la malheureuse aventure de Struensée, ce médecin élevé par un caprice de la fortune au poste de premier ministre du roi de Danemark, et qui expia bientôt sur l'échafaud sa courte faveur. Conçue dans le goût encore classique de 1826, cette tragédie ne pouvait obtenir qu'un succès d'estime à une époque où la victoire du romantisme était un fait accompli. Pour ce qui est de la partition, elle est loin d'être indigne du maître. L'ouverture, qui est peut-être la plus remarquable symphonie de Meyerbeer, a acquis une rapide popularité en Allemagne. En France, on ne connaissait guère de cet ouvrage que la *Polonaise*, exécutée au Conservatoire, lorsque M. Padeloup a eu l'idée de faire entendre les autres morceaux aux concerts populaires. La représentation complète de *Struensée* avec la musique du maître offrait un grand intérêt.

L'année précédente (1846), Meyerbeer avait fait exécuter, à l'occasion du mariage du roi de Bavière avec la princesse Wilhelmine de Prusse, une grande pièce pour instruments de cuivre, intitulée : *Tackeltanz* (danse aux flambeaux). Enfin il nous revint avec le *Prophète*, opéra en cinq actes, donné au théâtre de la Nation (Opéra), le 16 avril 1849. Cet ouvrage, le troisième que le compositeur ait écrit pour notre scène, peut aussi être considéré comme occupant le troisième rang dans l'ordre de ses productions. Assurément, le génie qui avait produit *Robert le diable* et les *Huguenots* était encore tout entier, et ce n'est pas le mot de décadence qu'il faut prononcer à propos d'une partition où l'inspiration ne fait pas plus défaut que la science. L'artiste restant le même, si sa musique cause des jouissances moins vives, cela tient, comme l'a dit Scudo, au peu d'intérêt d'un « drame théologique où l'amour est sacrifié à des préoccupations plus sévères. » L'étrange idée d'un faiseur de livrets pouvant puiser à son gré dans l'illimité de la fantaisie ou de l'histoire, d'aller choisir un des plus lugubres épisodes de la frénésie religieuse dont le seizième siècle fut agité, la révolte des anabaptistes ! Ce n'est pas une circonstance atténuante que d'avoir transformé le tailleur Jean de Leyde en cabaretier. Mais là ne se bornent pas les inventions de Scribe. Le *Prophète* de l'Opéra, serré de près par ses ennemis, fait sauter son palais et s'ensevelit sous les ruines. Le prophète de l'histoire est fait prisonnier et meurt dans d'affreux supplices. L'intérêt principal du poème est un intérêt extrinsèque à l'action et dû aux circonstances au milieu desquelles l'œuvre fut représentée. Par le fait des

événements politiques, Scribe et Meyerbeer se trouvaient avoir écrit, sans y songer, une pièce pleine d'actualité. Il n'y avait pas un an que les communistes de Paris avaient fait trembler la société, quand le *Théâtre-National* mit en scène les communistes de Munster. Nul doute que le souvenir des journées de juin n'ait plané sur la salle attentive aux horreurs de la guerre de Westphalie.

La partition du *Prophète*, la plus longue du répertoire, ne compte pas moins de vingt-cinq morceaux. Les citer tous m'entraînerait trop loin ; je me contenterai de signaler ceux qui attestent le plus d'originalité ou qui ont été le plus applaudis. De ce nombre sont : le chœur pastoral du début : *La brise est muette*, qui est plein de fraîcheur ; la romance à deux voix chantée par Bertha et Fidès : *Un jour dans les flots de la Meuse* ; la valse en chœur avec la phrase délicieuse de Jean : *Le jour baisse et ma mère* ; l'arioso ou scène dans laquelle Fidès bénit son fils : *Ah ! mon fils, sois béni !* au troisième acte, le chœur des anabaptistes : *Du sang, du sang* ; le bel air de basse : *Aussi nombreux que les étoiles* ; les airs de ballet qui suivent ; le quadrille des patineurs d'un rythme neuf et piquant ; le trio des anabaptistes : *Sous votre bannière*, l'un des plus précieux joyaux de la partition. Quant au cantique si bien chanté par Roger : *Roi du ciel et des anges*, la mélodie m'en a toujours paru peu distinguée. Le quatrième acte offre, entre autres morceaux de premier ordre, les couplets de la mendicante : *Donnez pour une pauvre âme*, aux accents entrecoupés comme des sanglots ; et le chœur des enfants : *Le voilà, le roi-prophète*. C'est merveille de voir comment, sur une phrase d'une simplicité presque banale, le maître, grâce à son art profond des crescendos, a bâti l'édifice du plus magnifique finale. Ne quittons pas le quatrième acte sans signaler la scène émouvante entre le prophète et sa mère, scène qui était le triomphe de M<sup>me</sup> Viardot.

Dans le cinquième acte, je rappellerai la touchante cavatine de Fidès : *O toi qui m'abandonnes* ; le duo d'un caractère énergique entre la mère et le fils ; l'allegro : *Il en est temps encore*, très-intéressant pour les musiciens au point de vue du rythme ; le délicieux trio chanté par Jean, Fidès et Bertha, qui n'a qu'un défaut, celui d'être peu en situation ; enfin, les couplets bachiques du prophète au dernier tableau : *Venez, que tout respire*.

J'ai déjà parlé de la puissante expression avec laquelle M<sup>me</sup> Viardot a rendu le caractère de Fidès. Roger a fait ses débuts à l'Opéra dans le rôle de Jean et M<sup>me</sup> Castellan dans celui de Bertha. Les trois anabaptistes ont été représentés par Lévassour, Euzet et Gueymard, bientôt appelé à succéder à Roger dans le rôle du prophète.

Après avoir assisté au succès d'abord quelque peu contesté, mais bientôt établi de son œuvre, Meyerbeer retourna à Berlin remplir son service auprès du roi. Parmi les travaux qui l'occupèrent à cette époque, on re-

marque *la Marche des archers bavarois (Bayerischer Schützen Marsch)*, écrite sur une pièce de vers du roi Louis de Bavière ; l'ode au sculpteur Rauch exécutée le 4 juin 1851 à l'Académie des beaux-arts de Berlin, et un hymne à quatre voix et chœur destiné à solenniser le vingt-cinquième anniversaire du mariage du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV.

Vers la fin de 1851, la santé de l'artiste s'altéra gravement et les médecins le condamnèrent au repos. L'année suivante, il se rendit à Spa où il a fait depuis plus d'un séjour. C'était là que le maître se retrempait dans une vie calme, dans des promenades solitaires ; c'était là qu'il faisait provision de forces nouvelles au sortir des fatigues nerveuses que lui occasionnaient les répétitions de ses opéras. Donizetti, Verdi, tous les compositeurs soigneux de la bonne interprétation de leurs ouvrages, ont connu cette souffrance spéciale qui résulte d'une faute de chant, d'un détail d'orchestration mal saisi. « Don Sébastien me tue », disait le maître de Bergame, peu de temps avant que sa raison ne sombrât dans l'abîme où elle s'est perdue. Cet agacement nerveux, Meyerbeer devait l'éprouver plus qu'un autre, et, plus qu'un autre, en souffrir, car son exquise politesse l'empêchait d'en rien témoigner, et il se faisait violence pour montrer toujours à ses interprètes un visage bienveillant. Une pareille contrainte ne pouvait qu'exercer la plus fâcheuse influence sur son organisation physique. Aussi, quand arrivait le jour de la première représentation, il n'était que temps. Le musicien, heureux de sa délivrance à la suite d'une gestation longue et difficile, s'en allait faire ses relevailles à Spa ou à Schwalbach ; il se plongeait dans la nature ; il lui demandait ce qu'Antée obtenait de la terre chaque fois qu'il la touchait : une recrudescence d'énergie.

J'ai déjà signalé deux évolutions bien distinctes dans Meyerbeer : l'évolution italienne caractérisée par le *Crociato*, et l'évolution française à laquelle on doit *Robert le Diable*, les *Huguenots* et le *Prophète*. N'était-ce point assez de transformations, et après s'être fait Français, n'y avait-il point péril pour l'élève de l'abbé Vogler à vouloir se faire Parisien ? Mais, monté jusqu'au faite, le maître aspirait à descendre. En d'autres termes, les lauriers de l'Opéra ne lui suffisaient plus, et il y voulait joindre les roses de l'Opéra-Comique. De cette ambition malheureuse naquit l'*Étoile du Nord*, représentée le 16 février 1854 et que la critique s'accorda à considérer comme l'erreur d'un homme de génie transporté sur un terrain qui n'était pas le sien. D'abord Catherine et Pierre le Grand sont des personnages assez déplacés à Feydeau. Mais Scribe ici n'est pas seul à porter la responsabilité d'un livret mal fait et dépourvu d'intérêt. Le rôle du Cosaque Gritzensko est de l'invention du compositeur et fait peu d'honneur à son goût. Ces réserves faites, et tout en maintenant que l'*Étoile du Nord* ne mérite guère le nom d'opéra-comique, je rends hommage au pathétique qui respire dans la romance de Pierre : *O jours heureux* ; à l'entrain qu'il y a dans l'air de Danilowitz, au charme du duettino : *Sur*

*son bras m'appuyant*. Pour ce qui est du déploiement des combinaisons harmoniques et rythmiques, nulle part l'artiste ne s'y est livré davantage. Il n'y avait qu'un musicien versé dans toutes les ressources du métier qui pût produire une pareille œuvre. Ce n'est pas un opéra-comique dans l'acception que l'on donne à ce mot depuis Boieldieu, mais c'est une partition des plus remarquables, si l'on veut n'y voir que ce qui s'y trouve, c'est-à-dire une suite de tableaux, un polyorama, un kaléidoscope musical. En effet, chœur de buveurs, ronde bohémienne, prière, barcarolle, couplets de cavalerie, d'infanterie, chœur de conjurés, couplets de vivandières, polonaise, que n'y a-t-il pas dans cette partition de vingt-cinq morceaux ? L'instrumentation offre un sérieux sujet d'études aux chefs d'orchestre, et le rôle de Catherine, très-chargé d'idées, est un des plus difficiles à interpréter.

Meyerbeer revint à l'Opéra-Comique le 4 avril 1859, avec le *Pardon de Ploërmel*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Jules Barbier et Michel Carré. Une paysannerie bretonne, maussade et ennuyeuse au possible, fait tous les frais du livret. La science des effets musicaux, l'habileté et le fini des détails, que les artistes admirent dans cette composition comme dans toutes celles du maître berlinois, n'auraient peut-être point suffi à assurer son succès auprès du public, s'il ne se rencontrait au second acte une scène charmante, poétique, vraie trouvaille, capable de faire réussir — l'événement l'a prouvé — un ouvrage dont une foule de traits ingénieux ne rachètent pas la triste donnée ; je veux parler de la *Valse de l'ombre*, chantée et dansée par Dinorah. La mélodie en est distinguée, vive et instrumentée avec un goût exquis ; le retour du thème principal y est ménagé fort habilement. Dans le troisième acte, je citerai l'air du chasseur : *Le jour est levé* ; la romance de baryton : *Ah ! mon remords te venge de mon fol abandon* ; enfin, le duo qui amène le dénouement, et le finale, traités l'un et l'autre avec une science dramatique consommée. Les deux rôles principaux de Dinorah et de Hoël ont été tenus par M<sup>me</sup> Cabel et Faure. Jusqu'à la représentation, la cantatrice, qui avait affaire à un compositeur des plus méticuleux, n'eut pas un instant de repos. Meyerbeer allait la faire répéter chez elle pendant de longues heures, ne se lassant pas de lui détailler son rôle, tant et si bien que, pour pouvoir dîner, la pauvre Dinorah était obligée de demander merci à son bourreau dont l'insistance, tempérée par la politesse des formes, n'en était pas moins inflexible. Il faut honorer jusque dans ses exagérations ce zèle qui, chez un musicien, dénote un profond respect de l'art et du public.

Malgré ses fonctions à la cour de Berlin, l'auteur des *Huguenots* préférait le séjour de Paris à celui de sa ville natale. Il aimait la France plus que sa patrie et comme on aime le lieu où l'on a été prophète — ceci soit dit sans intention de jeu de mots. M. Blaze de Bury, son collaborateur et son ami, dans une intéressante biographie, nous apprend quel était l'em-

ploi de sa journée, alors qu'il était notre hôte et habitait un hôtel de la rue Montaigne : « Il était tous les jours au travail dès six heures; vers midi, après son déjeuner, il s'habillait, faisait ou recevait quelques visites, toujours selon son programme de la semaine; car, dans cette existence régulièrement laborieuse, rien n'était livré à l'aventure. Vers deux heures, il allait prendre l'air, rentrait à trois et se remettait à l'œuvre, prolongeant cette fois la séance jusque vers le milieu de la nuit, et se donnant à peine le temps nécessaire pour dépêcher son diner; et, après ce diner très-modeste, le léger somme auquel il lui fallait absolument satisfaire. »

A cet homme riche et célèbre, dont la Providence semblait avoir béni le berceau et dont les Muses avaient embelli la vie, que manquait-il pour être parfaitement heureux? Rien peut-être que la sérénité dans le travail. Meyerbeer avait un trop vif sentiment de l'idéal, une trop ardente inquiétude du mieux pour être content de lui-même quand il avait produit un chef-d'œuvre. Il n'a jamais éprouvé en face d'aucun de ses opéras cette satisfaction olympienne : « *Vidit quod esset bonum.* » C'était pour lui une source féconde de nobles tourments auxquels se joignaient, hélas! ceux que lui causait la critique. L'illustre artiste était, à cet égard, d'une sensibilité extrême; mais la même disposition d'esprit qui lui rendait le dénigrement si douloureux lui faisait trouver du plaisir à se voir applaudi, admiré, et comblé de distinctions honorifiques. Soyons indulgents pour cette innocente faiblesse d'un grand homme. A coup sûr, l'Aigle rouge, l'Étoile polaire, la Couronne de chêne et même la Légion d'honneur, n'ajoutent rien au mérite de l'auteur du *Prophète* et des *Huguenots* : recevoir ces décorations est peu de chose; mais c'est beaucoup que d'en être digne.

Il était écrit que Meyerbeer, après avoir donné ses plus beaux ouvrages à notre scène, rendrait le dernier soupir sur le sol français. Ce fut à Paris en effet que la mort vint le prendre le 2 mai 1864. Il faudrait une plume éloquente pour peindre la consternation dont fut saisi le monde des lettres et des arts, lorsque retentirent ces mots funèbres inopinément jetés à la foule : « Meyerbeer est mort! » Rossini était venu le matin même s'informer de l'état du malade qui était à la fois son ami et son rival; en apprenant la triste nouvelle, il s'affaissa sur lui-même et resta près d'un quart d'heure sans pouvoir proférer un seul mot. Quelle destinée que celle du maître de Pesaro réservé à voir passer le défilé mortuaire de toutes les illustrations que la sienne avait précédées : Hérold, Schubert, Bellini, Donizetti, Halévy, Meyerbeer! L'admiration publique a sa piété qui ne se démentit pas en cette circonstance. Avant de rendre à l'Allemagne les restes de l'illustre défunt, la France paya à sa mémoire un solennel tribut de regrets par la bouche du baron Taylor, de M. Beulé, secrétaire de l'Académie des beaux-arts, et de M. Perrin, directeur de l'Opéra. La cérémonie eut lieu dans l'ancienne gare du chemin de fer du Nord, transformée en chapelle ardente. Après les trois orateurs que je viens de nommer,

M. Émile Ollivier prit la parole et dégagea du cercueil de Meyerbeer quelques considérations éloquentes sur le rôle pacificateur de l'art.

Le glorieux musicien était mort, mais il laissait une fille posthume de son génie, cette *Africaine*, si longtemps attendue et qui ne mit pas moins de vingt ans à voir le jour, puisque le livret avait été écrit par Scribe vers 1840. Par combien de remaniements successifs passèrent le poème et la partition, la date de la première représentation, 28 avril 1865, le fait supposer, quand même on ne connaîtrait pas les habitudes d'esprit du maître et les tyranniques exigences de son goût musical. Les deux collaborateurs n'étaient plus quand l'œuvre orpheline fit son apparition à l'Opéra. Ce fut Fétis qui en dirigea les répétitions. L'un des premiers, le vaillant directeur du Conservatoire de Bruxelles avait applaudi aux efforts de Meyerbeer et prophétisé leur succès : nul n'était plus capable et plus digne de remplir la tâche à laquelle l'appelait la redoutable confiance de la famille du défunt.

Les défauts du livret ont fait tort à la partition de l'*Africaine*. Vasco de Gama n'est pas un héros déplacé sur la scène lyrique, à condition toutefois qu'il figure dans une action dramatique digne de lui. Or, tel n'est point ici le cas. Mais, en faisant la part du caractère incertain ou ridicule de Vasco, des amours peu intéressantes de Sélika, on doit avouer que cet opéra, le dernier-né du compositeur, tient noblement sa place à côté de *Robert*, des *Huguenots* et du *Prophète*. Il n'a pas joui d'une popularité égale auprès du public, mais il sera toujours hautement apprécié des connaisseurs et des artistes pour les richesses de rythme et d'harmonie qu'il offre en profusion. Parmi les morceaux les plus remarquables, je signalerai au premier acte la romance d'Inès : *Adieu, mon doux rivage*; au second acte, l'air ravissant du sommeil : *Sur mes genoux, fils du soleil*; l'air chanté par Faure : *Fille des rois, à toi l'hommage*, et le finale, inouï au théâtre, qui se compose d'un septuor vocal sans accompagnement. Dans l'acte du vaisseau, on distingue le gracieux chœur de femmes : *Le rapide et léger navire*; la prière : *O grand saint Dominique*, et la ballade dite par Faure : *Adamastor, roi des vagues profondes*. La grande marche indienne du couronnement, marche dont l'effet ne le cède pas à celui de l'admirable ouverture de *Struensee*; l'air de Vasco : *Paradis sorti du sein de l'onde*, d'une mélodie ravissante, mais adaptée à une situation ridicule; enfin le grand duo qui exprime avec tant de bonheur l'extase de l'amour : voilà pour le quatrième acte. Dans le cinquième, on a impitoyablement sacrifié plusieurs beaux morceaux qui auraient fait durer la représentation trop longtemps. Je me bornerai à citer, dans ce qui reste, la fameuse scène du mancenillier, annoncée par une phrase de seize mesures à l'unisson, qui électrise toute la salle. Les mélodies chantées par Sélika mourante sont pleines de passion sauvage et tendre. Malheureusement la situation est plus forcée que forte, et, en dépit des séduc-

tions de la musique, le spectateur est faiblement ému. Outre l'*Africain*, Meyerbeer avait laissé inédite une partition écrite sur un drame de M. Blaze de Bury, intitulé : *La jeunesse de Goethe*. Cet ouvrage, destiné à l'Odéon, n'a pas encore été représenté. Je me plais à espérer que le public n'en sera pas privé indéfiniment. Meyerbeer est mort : il ne réclamera pas ; mais une production signée de son nom n'est point faite pour attendre son tour, et ceux qui reçoivent de l'État une subvention pour veiller aux intérêts de l'art devraient être les premiers à le comprendre.

On a quelquefois nié le goût français en musique, et, en exagérant l'importance de la question d'origine, on a dit que la plupart des chefs-d'œuvre applaudis sur notre grande scène lyrique avaient été écrits par des étrangers. Soit ; mais est-ce un pur accident qui a fait naître chez nous, depuis un siècle, les deux *Iphigénies*, la *Vestale*, *Guillaume Tell*, la *Favorite*, *Robert le Diable*, les *Huguenots*, le *Prophète*, l'*Africain*? est-ce une simple combinaison du hasard qui a attiré chez nous, à diverses époques, des hommes comme Gluck, Spontini, Rossini et Donizetti? L'école française peut à bon droit s'enorgueillir

Des enfants qu'en son sein elle n'a point portés.

Ils sont siens, en effet, par un ensemble de qualités qu'ils n'apportaient ni d'Allemagne ni d'Italie, et qui appartiennent à notre tempérament nationale : clarté, précision, sobriété nerveuse, force expressive. Et Meyerbeer, qu'est-il lui-même autre chose qu'un transfuge éclatant de la tradition germanique, un Allemand qui a dépouillé le vieil homme sous l'influence du goût français?

## PACINI

(JEAN)

NÉ EN 1796, MORT EN 1867.

Pacini (Giovanni) naquit à Catane, le 17 février 1796. On le désigne néanmoins généralement sous le nom de *Pacini di Roma*, probablement parce qu'il vint tout jeune à Rome pour y commencer ses études musicales, et aussi pour le distinguer de son père, Luigi Pacini, le célèbre chanteur bouffe. De Rome il alla à Bologne étudier le chant sous Tommaso Marchesi, puis l'harmonie et le contre-point à l'école du père Stanislas

Mattei, dont Rossini fut l'élève, de là à Venise où le vieux maître de chapelle de Saint-Marc, Furlettano, compléta son instruction. Selon le vœu de son père qui voulait en faire un maître de chapelle, dès l'âge de quinze ans il composa de la musique d'église ; le médiocre succès qu'il y obtint le déterminait à y renoncer. Il s'adonna exclusivement à la musique théâtrale. A dix-huit ans, il fit représenter à Venise un petit opéra buffa : *Annetta e Lucindo*, qui eut assez de succès et fut applaudi plus pour ce qu'il promettait que pour ce qu'il valait. L'année suivante (1815), il donna à Milan *Adelaide e Comingio*, à Venise la *Sposa fedele*, à Pise l'*Evacuazione del Tesoro* et à Florence *Rosina*. En 1817, quatre opéras bouffes se succédèrent au théâtre Re de Milan : *Il matrimonio per procura*, qui ouvrit la saison du carnaval, *Dalla beffa il disinganno*, *Il Carnevale di Milano* où se trouvaient reproduits plusieurs passages du précédent, et *Piglia il mondo come viene*. Pendant les vingt années qui suivent, les événements de la vie de Pacini ne sont en quelque sorte qu'un catalogue d'opéras représentés dans des villes diverses où ils réussirent généralement. De Milan, il va à Venise écrire l'*Inganno*, revient à Milan donner au carnaval de 1818, au théâtre Re, son *Adelaide e Comingio* qui obtient un grand et légitime succès, et en automne, à la Scala, *Il barone di Dolsheim*, opéra bouffe, sur un livret de Romani. Cet ouvrage réussit pleinement. La troupe de la Scala se composait alors des cantatrices Camporesi et Gioja, des chanteurs G. Rubini, Remorini, Ambrosi et Pacini. Suivent coup sur coup, ici et là : *L'Ambizione delusa*, *Gli Sponsi dei silfi*, *Il Falegnamo di Livonia*, *Ser Marc Antonio*, *La Gioventù d' Enrico V*, *Vallace, o l'eroe Scozzese*, *La Sacerdotessa d' Erminisul*, *Isabella ed Enrico*. Une fécondité souvent heureuse en eut fait bientôt un des compositeurs les plus populaires de l'Italie. En 1822, il collabora avec Rossini pour l'opéra de *Corradino* dont il composa six morceaux. Cet opéra, fabriqué à la hâte, fut mal accueilli par le public de Rome. A ce propos, M. Arthur Pougin raconte que Rossini, se promenant avec quelques amis le lendemain de la première représentation, vit de loin Pacini qui traversait le Corso, et l'appela à haute voix ; et que Rossini dit alors : « Vous saurez, messieurs, qu'hier on n'a pas sifflé seulement Rossini, mais aussi Pacini, car mon *Corradino* n'a été achevé que grâce à son aide. » Le trop obligeant Pacini prit bien la chose : « Et c'est un grand honneur pour moi, répliqua-t-il, d'avoir été le compagnon d'infortune du maître des maîtres. » Rossini a refait depuis les morceaux dont il n'était pas l'auteur et la partition gravée n'offrait plus de traces de cette collaboration de circonstance. En 1824, il alla pour la première fois s'essayer à Naples et fit représenter au théâtre San-Carlo, dans le courant de l'été, *Alessandro nelle Indie*, sur les paroles de Métastase. L'union qu'il contracta alors avec une jeune Napolitaine ne ralentit pas son activité. Il donna à San-Carlo de Naples *Amazilia*, que suivit, le 19 novembre 1825, l'*Ultimo giorno di Pompei*, composé pour la fête de la reine