

LA
REVUE MUSICALE

N^o 19 (quatrième année)

1^{er} Octobre

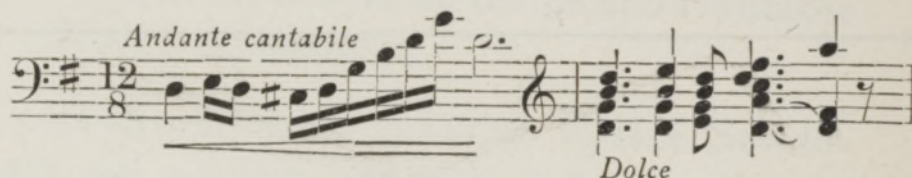
1904.



MEYERBEER

MEYERBEER.

(1791-1864)



Dans cette *Revue* — qui répudie l'esprit de coterie et où nous aimons à parler librement des compositeurs les plus opposés — nous avons voulu consacrer à Meyerbeer un numéro spécial, à la fois pour réveiller le souvenir d'une grande époque et pour essayer de mettre au point une question d'histoire.

Rien n'est plus difficile que la justice en matière d'art. Ou bien on exalte un musicien outre mesure ; ou bien on le traîne dans la boue, à moins qu'on ne le passe dédaigneusement sous silence. Sachons, en parlant d'une même œuvre ou d'un même artiste, reconnaître les pires défauts, et admirer ce qui est admirable ! Meyerbeer a de graves défauts ; il n'en est pas moins digne d'admiration. Il a été victime de deux injustices qu'il faut signaler.

Voici un critique dont le nom est illustre entre tous, dont le témoignage a une exceptionnelle autorité, et qui se montre particulièrement dur : c'est Robert Schumann. Il affirme que la valeur de Meyerbeer est *nulle* ; il le met immédiatement au-dessous de rien. Et savez-vous pourquoi ? Il nous le dit naïvement. Schumann était protestant. Ce qu'il ne pardonne pas à Meyerbeer, c'est d'avoir écrit un opéra dont la scène principale est empruntée à la page la plus tragique et la plus douloureuse de l'histoire du protestantisme (Bénédiction des poignards, dans les *Huguenots*) ! c'est d'avoir commis le sacrilège de mettre sur la scène le choral de Luther ! Une pareille critique est la négation de la critique ; elle est en dehors de l'art musical. Malheureusement, elle est plus fréquente qu'on ne pense (avec moins de franchise et de foi respectable). Mendelssohn, par exemple — éminent génie de second ordre, — en a souffert : encore aujourd'hui, après Wagner, il y a des gens qui déclarent sa musique méprisable, *parce qu'il était juif*...

Un reproche d'un autre ordre a été adressé à l'auteur du *Prophète*, et ne laisse pas d'être réjouissant. On l'accuse d'avoir été un compositeur *intéressé*, qui, avant toute chose, *cherchait l'effet*. Ceci demanderait une longue discussion. Je me bornerai à demander : faire du théâtre, qu'est-ce autre chose que chercher des *effets* ? Sauf de rarissimes exceptions, quel est le naïf, le tartuffe d'art ou le maladroit ignorant son métier, qui, étant appliqué à monter cette énorme machine qu'on appelle un « drame lyrique », osera dire qu'il n'a pas la préoccupation constante de l'*effet* à produire ? Croyez-vous qu'on organise une œuvre en cinq actes (soumise à combien d'exigences à côté !) uniquement pour épancher son âme ?... Quelle plaisanterie ! Ce ne serait plus la négation de la critique, mais la négation de l'art lui-même. Alexandre Dumas a dit que la loi du théâtre littéraire était l'*art des préparations* ; c'est aussi la loi du théâtre lyrique, et ce n'est pas autre chose que l'*art de l'effet*. Raisonnons un peu. L'opéra est une œuvre de synthèse où se réunissent tous les arts du rythme et du dessin. A supposer que le musicien soit

étranger à la recherche pratique du succès, demandera-t-on le même désintéressement au librettiste ? Le demandera-t-on aux chanteurs ? au décorateur ? aux danseuses ? au costumier ? à l'électricien ?... Réserveons cet innocent état d'âme ou cette fierté aux symphonistes purs ; et n'insistons pas.

Il y a des « effets » qui réussissent ; il y en a qui avortent. Meyerbeer — avec son excellent collaborateur Scribe — en trouva un grand nombre, qui ont séduit, ébloui, enchanté son public, et plusieurs générations après lui. Il ne faut pas lui en faire un crime, car il réalisa une des principales lois du genre, qui est de plaire à des spectateurs mondains et de faire, pendant très longtemps, de belles recettes. Certes, il a des défauts évidents, que le succès n'excuse pas ; et je ne crois pas qu'un critique sérieux entreprenne de réhabiliter ce qui n'est pas défendable. Avec ses négligences incroyables, ses fins d'actes bâclées à coup de grosse caisse, son orchestration trop maigre, sa prosodie trop libre, Meyerbeer offre une prise facile, en maint endroit, à la dent des Aristarques. Il a certaines mélodies en paraphes d'écriture anglaise, et certains rythmes communs qui irritent le musicien. Il lui arrive de confondre les styles (non pas seulement le style allemand et le style italien, comme Hændel, mais le style du concerto instrumental avec celui des voix). Il est trop souvent boursoufflé, tapageur, orphéonique, *Altesse en ruolz*, comme dit V. Hugo. Entre lui et Rossini, on peut hésiter ; entre lui et Weber, on ne le peut pas. Son tort fut de croire qu'au théâtre (n'est-ce pas la théorie de nos meilleurs comédiens ?) beaucoup de choses peuvent être négligées, ou « déblayées », parce que d'autres plus importantes feront la compensation et que l'ensemble seul comptera. Enfin, Meyerbeer n'a pas eu cette spontanéité de production qui caractérise la plupart des compositeurs de premier ordre. On sait le temps qu'il a mis à préparer son *Africaine*. Il ignorait qu'une œuvre belle « doit être la fleur d'un seul été ». Malgré ces taches et ces lacunes, Meyerbeer n'en est pas moins un grand et noble artiste. Rendons-lui cette justice, aujourd'hui que nous voyons tant d'essais extravagants affronter la scène : comme Scribe, il connaissait son métier ; il savait ce qui convient au théâtre et ce qui lui répugne. (Voir plus loin ses curieuses remarques sur le livret de l'*Etoile du Nord*.) Il avait — un peu à froid, il est vrai — cette brillante imagination décorative, ce goût du grandiose et des spectacles pompeux qu'on retrouve dans *Rienzi*, dans *Tannhäuser*, dans *Lohengrin*, dans presque tous les opéras de Wagner. Il a été un précurseur ; il a dégagé le drame lyrique des fadaises de la mythologie à perruque, et l'a pénétré d'un large courant d'histoire et de romantisme. Il eut parfois plus d'adresse que de conviction, c'est entendu ; mais cette adresse fut une adresse de génie. Ce qu'on ne peut lui refuser, c'est le don supérieur de l'invention mélodique et rythmique. Il a su être pathétique et fort, léger, tendre, élégant, inspiré ; il y a des « airs » de lui (ne dédaignons pas ce mot) qui restent inoubliables ; ils ressemblent, selon un mot de Schumann, à la halte sous les palmiers, au milieu des sables arides.

Meyerbeer est pourtant le contraire d'un romantique. Il n'a ni la rêverie profonde de Weber, ni la poésie de Schumann, ni la fièvre d'un Berlioz. C'est un classique très avisé, qui s'adapte ; un Prométhée bourgeois, qui eut de l'ampleur et de la puissance quand il le fallait, et qui excella dans le duo bouffe. Ce fut un homme de théâtre, très hardi, pour le temps où il vivait. Nous avons aujourd'hui d'autres idées, que nous croyons justes ; peut-être feront-elles sourire dans cinquante ans!...

Nous devons, nous Français, de particuliers égards à cette mémoire. Le nom de Meyerbeer évoque le souvenir d'une époque glorieuse entre toutes, où les meilleurs musiciens de l'étranger venaient à Paris pour faire leurs opéras, et rendre ainsi hommage à la suprématie artistique de la France. Cette période est-elle close ? Un César Cui, un Humperdinck en ont-ils marqué la fin ? Il faut espérer que nos voisins ne se borneront pas désormais à nous envoyer leurs chefs d'orchestre et leurs pianistes. — Ceci dit, nous nous attacherons à donner quelques faits précis sur Meyerbeer, en commençant par la liste de ses œuvres complètes qui n'a jamais été dressée, et que nous établirons d'après les papiers posthumes.

JULES COMBARIEU.

Bibliographie des œuvres de G. Meyerbeer.

(Les papiers posthumes d'où sont tirées beaucoup d'indications ci-dessous, sont la propriété de M. le Dr Raoul Richter, docent à l'Université de Leipzig.)

I. OPÉRAS ET MUSIQUE DRAMATIQUE.

1. *Der Fischer und das Milchmädchen* (le Pêcheur et la Laitière), opérette ; 1^{re} représentation le 26 juin 1810 (sans le nom de l'auteur), Berlin. Papiers posthumes.

2. *Les Amours de Thevelinde* (en allemand), monodrame pour soprano, chœur et clarinette obligée. L'instrumentiste figure comme personnage du drame. Exécuté à Vienne, 1813, par M^{lles} Harlass et Baermann. Papiers posthumes.

3. *Alimélech* ou *Les deux Califes* (connu aussi sous le titre *Wirth und Gast*), opéra comique en 2 actes, texte de Wohlbrück ; exécuté en 1813 à Stuttgart et le 20 novembre 1814 à Vienne. — Copie dans les papiers posthumes.

4. *Robert und Elise* (1814), non représenté. Papiers posthumes.

5. *Der Junggeselle von Salamanca*, 1814 ; non représenté, *ibid.*

6. *Romilda e Constanza*, opera semiseria ; représenté le 19 juillet 1818 au Nouveau Théâtre de Padoue. (Ricordi, Milan.) Manuscrit de la partition du 1^{er} acte dans les papiers posthumes.

7. *Semiramide riconosciuta* (livret de Metastasio) ; représenté en 1819, à Turin. (Ricordi.) Partition originale dans les papiers posthumes.

8. *Emma di Resburgo* (Emma von Roxburg, Emma von Leicester), tragédie lyrique (*tragische Oper*) en 2 actes ; représenté en 1819 au théâtre Benedetto, Venise. (Ricordi.) Original dans les papiers posthumes.

9. *Margherita d'Angiù*, 2 actes, texte de Rossi. Exécuté le 14 nov 1820, à la Scala de Milan. (Ricordi ; Brandus, Paris.) Copie dans les papiers posthumes.

10. *L'Esule di Granada*, opéra sérieux de Romani. Représenté le 12 mars 1822, Scala de Milan. Papiers posthumes.

11. *Almanzor*, opéra sérieux (livret de Romani), commencé pour Rome en 1823 ; inachevé. Papiers posthumes.

12. *Das Branderburger Tor* (la porte de Brandebourg), 1 acte de 9 n^{os}, texte et musique ; commencé en 1823 pour Berlin ; non représenté. Papiers posthumes.

13. *Il Crociato in Egitto*, opéra comique en 2 actes (de Rossi), exécuté le 16 décembre 1824 au Teatro-Fenice, Venise. (Brandus, Paris ; Simrock, Bonn ; Ricordi, Milan.) Original dans les pap. posth.

- 13 a). *Scène et Cavatine du « Crociato »*, composées pour M^{me} Pasta. (Brandus.)
14. *Robert le Diable*, opéra fantastique en 5 actes, paroles de Scribe et C. Delavigne. Représenté à l'Académie royale de musique de Paris, le 21 nov. 1831. (Brandus; Schlesinger, Berlin.) Partition originale dans les pap. posth.
- 14 a). *Scène et prière* composées pour les débuts de Mario (ténor) dans *Robert le Diable* (1839). (Brandus.)
15. *Les Huguenots*, opéra en 5 actes, paroles de Scribe, représentés le 21 févr. 1836, Paris. (Brandus; Breitkopf; Ricordi.)
- 15 a). *Die Gibelinen vor Pisa*, titre sous lequel les *Huguenots* furent joués dans certains pays catholiques. (Breitkopf et Härtel, Leipzig.)
- 15 b). *Rondeau* composé pour M^{lle} Alboni (à Londres), dans le rôle du page des *Huguenots* (1848). (Brandus.)
16. *Das Feldlager in Schlesien*, opéra (de Rellstab), représenté le 7 déc. 1844, à Berlin, pour l'inauguration du théâtre nouveau, et le 18 février 1847, à Vienne sous le titre *Vielka*.
- 16 a). *Fridericus Magnus* (de Rellstab), pour une voix et orchestre; introduit dans le précédent, pour l'inauguration du monument de Frédéric le Grand. (Schlesinger.)
17. Musique pour *Struensee*, tragédie en 5 actes de Michael Beer, représentée le 19 sept. 1846 au Kgl. Schauspielhaus de Berlin. (Schlesinger; Brandus.) Original dans pap. posth.
18. *Le Prophète*, opéra en cinq actes de Scribe, représenté le 16 avril 1849 à Paris. (Brandus, Paris; Breitkopf et Härtel, Leipzig.) Partition originale dans les pap. posth.
19. *L'Etoile du Nord* (remaniement du *Camp de Silésie*), opéra comique en trois actes, paroles de Scribe; représenté le 16 février 1854 à l'Opéra-Comique de Paris. (Brandus, Paris; Schlesinger, Berlin.)
- 19 a). Polonaise: « *Wem Mut* », pour ténor et orchestre inséré dans *L'Etoile du Nord* composé pour Tichatschek. (Schlesinger, Berlin.)
- 19 b). Arioso: *Ach wie so matt schmachtend und bleich!* composé pour Tichatschek. (Schlesinger, Berlin.)
20. *Dinorah* ou *Le Pardon de Ploërmel* (*Die Goldsucher*), opéra comique en trois actes, paroles de Michel Carré et Jules Barbier, représenté le 4 avril 1859 à Paris. (Brandus, Paris; Bote et Bock, Berlin.)
- 20 a). *Scène et canzonetta*, chantées par M^{me} Nantier-Didiée dans le *Pardon de Ploërmel* à Londres. (Brandus, Paris.)
21. *L'Africaine*, opéra en cinq actes, paroles de Scribe, représenté en 1865 à Paris. (Brandus, Paris; Bote et Bock, Berlin.) Partition originale dans les pap. posth.
22. *Judith*, opéra biblique. Esquisses dans les pap. posth.

II. ORATORIOS.

1. *Gott und die Natur* (Dieu et la Nature) oratorio de Scheile représenté le 2 mai 1811 à Berlin (Singakademie) (?). Partition originale dans les pap. posth.
2. *Jephtas Gelübde* (*Vœu de Jephté*), texte de A. de Schreiber, oratorio en trois actes et en action, représenté le 23 décembre 1812 au théâtre de Munich (?), partition dans les pap. posth.
- 2 a). Duo de *Jephtas Gelübde*: *Den Liebe ist mein Lieben*. (Falser, München.)

III. CANTATES.

1. *Sept chants spirituels* de Klopstock, pour soprano, haute-contre, ténor et basse, avec piano *ad lib.* (dédié à Gottfried Weber). (Brandus, Paris, et Schlesinger, Berlin.)

2. *An Gott*, Hymne de Gubitz pour 2 soprani, ténor et basse. (Peters, Leipzig.)

3. *La Visite céleste*, cantate dramatique pour la fête de sa mère, exécutée le 16 février 1813 en famille (? ?).

4. *Der Wanderer und die Geister am Grabe Beethovens*, pour 2 soprani, contralto et basse solo, poésie de Braun (v. le suivant), (Aug. Cranz, Hambourg, et Glöggel Vienne.)

4 a). *Le Voyageur au tombeau de Beethoven* (Le Génie de la musique à la tombe de Beethoven), avec chœur à trois voix de femmes. (Brandus, Paris.)

5. *Chant de fête* (Dr C. Rosenberg) pour l'inauguration du monument Gutenberg à Mayence, à 4 voix d'hommes, chœur et accompagnement de piano *ad lib.* (Schott Shöne, Mayence.)

6. *Fête de cour à Ferrare*, Festspiel avec tableaux vivants, composé pour S. M. le Roi de Prusse au château royal en 1843. Papiers posthumes.

6 a). *Romance d'Erminia*, tirée du précédent. (Schlesinger, Berlin.)

7. *Maria et son génie*, cantate pour soprano, ténor, soli, chœur et piano-forte. Texte de Goldtammer. Exécutée le 26 mai 1852 pour l'anniversaire du mariage du prince et de la princesse Carl von Preussen au château Glienicke (Schlesinger, Berlin.)

8. *Brautgeleite aus der Heimat* (voir le suivant), lied pour chœur mixte à huit voix, composé à l'occasion du mariage de Louise de Prusse avec le grand-duc de Bade. (Bote et Bock, Berlin ; Ricordi, Milan.)

8 a). *Adieu aux jeunes mariés* (La Fiancée conduite à sa demeure), sérénade à 8 voix et 2 chœurs. (Brandus, Paris.)

9. *Marsch der bayrischen Schützengilde* (Marche des archers bavarois), cantate pour chœur, solo et instruments à vent, poésie du roi Louis de Bavière exécutée en 1850 à Berlin (? ?).

10. *Ode an Rauch : Steht auf und empfängt mit Feiergesang*, pour solo, chœur et orchestre ; paroles de Kopisch, pour l'inauguration de la statue de Frédéric le Grand. Exécutée le 9 juin 1851 à la Singakademie par le *Domchor* royal et l'orchestre royal. Exécutée aussi (à Londres entre autres) avec un autre texte comme *Ode an Jupiter*. (Bote et Bock, Berlin.)

10 a). *Opfer-hymnus à Zeus*, pour solo, chœur et orchestre. (Bote et Bock, Berlin.)

11. *Hymne* pour le 25^e anniversaire du mariage de L. M. le Roi et la Reine de Prusse (*Du, der über Ruhm und Zeit*), poésie de Winkler, pour solo, chœur et accompagnement au piano ; exécuté le 4 juin 1851 par le *Domchor* de Berlin. (Brandus, Paris.)

12. *Nice à Stephanie*, cantate pour l'anniversaire de la Grande-Duchesse Stéphanie de Bade. (Brandus, Paris.)

13. *Schiller*, cantate pour soli, chœur et orchestre. Paroles allemandes de L. Pfau, traduction française de J. Duesburg. Exécutée pour la fête de Schiller en 1859. (Schlesinger, Berlin ; Brandus, Paris.)

IV. MUSIQUE RELIGIEUSE.

1. *Le 91^e Psaume* (consolation dans un danger de mort), pour 2 chœurs et solo, exécuté le 8 mai 1853 dans l'église de la Paix à Potsdam. (Bote et Bock, Berlin ; Brandus, Paris.)
2. *Pater noster*, motet pour chœur mixte (1858). (Bote et Bock, Berlin ; Aug. Cranz, Hambourg, et Brandus, Paris.)
3. *Salve Regina*, chœur avec paroles latines. (Brandus, Paris.)
4. *Busslied* (cantique tiré de *l'Imitation de Jésus-Christ*), pour basse solo et chœur mixte à 6 voix avec orgue, texte de L. Rellstab (1852). (Bartholf Senff de Leipzig, et Brandus Paris.)
5. *Prière du matin* : « Seigneur, au seuil du Temple », pour huit voix en deux chœurs avec accompagnement de piano *ad lib.* Papiers posthumes.
6. *Te Deum*. Papiers posthumes.
8. *Stabat Mater* — —
7. *Miserere* — —

V. MÉLODIES (AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO).

1. *Le Moine*. (Brandus, Paris ; Schlesinger, Berlin.)
2. *Marguerites de mes prairies*, fantaisie. (Brandus, Paris ; Schlesinger, Berlin ; Breitkopf et Härtel, Leipzig.)
3. *Chant de mai*. (Brandus, Paris ; Breitkopf et Härtel, Leipzig.)
4. *Le Poète mourant* — — —
5. *La Chanson de Maître Floh*. (Brandus, Paris ; Schlesinger, Berlin.)
6. *Chanson du dimanche* (prière d'une jeune fille). (Brandus, Paris ; Breitkopf et Härtel, Leipzig.)
7. *Le Ranz des vaches d'Appenzell*, duo. (Schlesinger ; Cranz ; Brandus.)
8. *Le Baptême*. (Schlesinger ; Bote et Bock ; Brandus.)
9. *Cantique du Trappiste*. (Brandus ; Schotte Söhne, Mayence.)
10. *Le Pénitent*. (Brandus.)
11. *Prière d'enfants* à 3 voix, sans accompagnement. (Schlesinger. Brandus.)
12. *La Fille de l'air*. (Brandus ; Breitkopf et Härtel.)
13. *La Ricordanza* (Les Souvenirs) *son questi icari*. (Schlesinger, Brandus ; Ricordi.)
14. *Suleika* : « Avec quel nouveau délire ». (Brandus et Schlesinger.)
15. *Sirocco* : « Pauvre Enfant ». (Brandus et Schlesinger.)
16. *De ma première amie* — — —
17. *Elle et Moi* — — —
18. *Sicilienne*. (Brandus, Paris ; Schott Söhne, Mayence.)
19. *A une jeune mère* : « Console-toi ». (Brandus et Schlesinger.)
20. *Nella* : « Qu'elle chante !! » (Brandus ; Schlesinger ; Schott Shöne.)
21. *Printemps caché* (Brandus ; Bote et Bock.)
22. *La Barque légère* : *Lise sur le rivage*. (Brandus et Schlesinger.)
23. *La Grand'Mère*, nocturne à deux voix. (Brandus et Schlesinger.)
- 23 b). *La Nonna* : « la Grand'Mère », à deux voix Brandus et Schlesinger.
24. *Ballade de la reine Marguerite de Valois* — —
25. *Le vœu pendant l'orage* — —

(Paroles de Michael Beer)

(Moll 11)

Le Gravier

transposé

Le Chant

en Claf de Sol

Il faut graver
les paroles d'abord
avec une expression
moyenne et
ambiguë car
l'interprète prolongera

avant tout
c'est un point !
et - l'interprète, l'interprète
ou celui qui (par exemple) se pose la question
de la notation musicale

par les paroles d'abord
avec une expression
moyenne et ambiguë

26. *Rachel à Nephtali*, romance biblique. (Brandus ; Schlesinger ; Schott Söhne.)
27. *La Marguerite du Poète*. (Brandus ; Breitkopf et Härtel, de Leipzig.)
28. *La Sérénade*. (Brandus.)
29. *Sur le balcon*. (Brandus ; Schott Söhne.)
30. *La Dame invisible* (chanson persane). (Brandus ; Schott Söhne.)
31. *Chant des Moissonneurs vendéens*. (Brandus ; Schlesinger.)
32. *Délire*. (Brandus ; Breitkopf et Härtel.)
33. *Seul : Ah ! je hais tout...* (Brandus ; Schlesinger)
34. *Guide au bord ta nacelle*. (Brandus ; Schlesinger ; Schott Shöne.)
35. *Le Jardin du cœur*. (Schlesinger ; Brandus.)
36. *La Folle de Saint-Joseph*. (Brandus ; Breitkopf et Härtel.)
37. *Aimez !* (Brandus ; Schlesinger.)
38. *A Venezia*, barcarolle. (Brandus ; Schloss, Cologne.)
39. *C'est Elle*. (Brandus.)
40. *Confidences*. (Brandus.)
41. *Murillo ou le peintre mendiant un modèle*. (Brandus ; Bote et Bock.)
42. *La Lavandière*. (Brandus ; Aug. Cranz.)
43. *Le Revenant du vieux château de Bade*, légende et ballade. (Brandus, Paris.)
44. *Près de toi* (avec acc^t obligé de violoncelle). (Brandus ; Schlesinger.)
45. *Chant du Berger*, avec acc. obligé de clarinette. (Brandus ; Schlesinger.)
46. Trois lieder allemands :
 - a) *Die Rose, die Lilie, die Taube*
 - b) *Wirf Rosenblätter in die Flut*.
 - c) *Lied du Gondolier vénitien* (*Komm Liebchen, komm die Nacht ist hell*.)
 (Les trois lieder : Breitkopf et Härtel, Leipzig.)
- 46 b). *Les Feuilles de Rose*. (Brandus, Paris.)
47. *La Devise du Poète* (canon à trois voix) (?) ?)

VI. CHOEURS D'HOMMES.

1. *Freundschaft*, « Amitié ». (Brandus ; Schlesinger)
2. *Das Lied vom Blinden Hessen*, « Chant des exilés », texte de Altmüller composé pour la Liedertafel à Schwalback. (Brandus ; Bote et Bock.)
3. *Dem Vaterlande*, « A la Patrie ». — — —
4. *Bundes-Lied*, « Invocation à la terre natale ». — — —
5. *Die lust'gen Jägersleute*, « Les joyeux Chasseurs ». — — —
6. *Des Preussen Vaterland*, Ich ein bin Preusse (Mélodie aus den Kreuzrittern und Kreutzers Schwarz und Weiss. (Schlesinger, Berlin.)

VII. MUSIQUE INSTRUMENTALE

1. *Schillermarsch*. (Schlesinger ; Brandus.)
2. *Krönungsmarsch*, Marche du couronnement de Wilhelm I, exécutée le 24 octobre 1861 à Königsberg. (Schlesinger ; Brandus.)
3. *Fest-Ouverture*, en style de marche pour l'ouverture de l'exposition de l'industrie anglaise en 1862. (Bote et Bock ; Brandus.)
4. *Fackelstänze* (quatre marches aux flambeaux, pour les mariages de Marie, princesse de Prusse (n° 1, B dur), Charlotte, princesse de Prusse (n° 2, Es dur),

Anna, princesse de Prusse (n° 3, E moll) et « Kronprinzen » de Prusse (n° 4, C. dur), 1844, 1850, 1854, 1858. (Bote et Bock ; Brandus.)

VIII. RECITATIV ED ARIA NEL OPERA RINALDO DA HAENDEL
P. MEZZO-SOPRANO ED ORCHESTRA. INSTRUMENTAZIONE DE J. MEYERBEER.
(Schlesinger.)

IX. OEUVRES QUI SE TROUVENT ENCORE PARMi LES PAPIERS POSTHUMES.

1. *La Fede*, quatuor avec texte italien.
2. *Festhymne*, lied pour cor (original).
3. 3 *Vierstimmige Lieder*, chants à quatre voix pour la *Teutonia*.
4. *Luft vom Morgen* (Air du matin).
5. *Supplément de l'ouverture anglaise* (chant).
6. *Des Dichters Wahlspruch*.
7. *Mailied*, chant de mai, avec instrumentation.
8. *Lied de Goldbauer*, de M^{me} Birch-Pfeiffer.
9. *Cantique à six voix*.
10. *Königslied eines freien Volkes* (Chant royal d'un peuple libre).
11. *Krönungshymne Wilhelm I*, 1861 (original).
12. 12 *Davidianische Gesänge* (chants de David)
13. Un paquet avec le titre : *Psaumes*.
14. 5 *Psaumes en oratorio*.
15. 4 Chorals, sans textes.
16. 16 Chorals, 1805.
17. *Der heilige Lucas* (le Saint Lucas), Berlin, 1813.
18. *Halleluja*, cavatine.
19. *Cantate pour l'anniversaire de sa mère*, 1809.
20. *Cantate pour la fête de Vogler*.
21. *Roses et Myrtes*, cantate.
22. *Messe à 16 voix*.
23. *Lieder*, etc. (Auerbachs Schwarzzwälder Dorfgeschichten).
24. *Douze Ariettes italiennes*.
25. 6 *Chansonnettes italiennes*.
26. *Aria con chori pour S. Grunbaum* (3 octobre 1816).
27. *Aria pour messo soprano*, Naples, 20 juillet 1816.
28. *Il Canto del Improvisatore*, Nice, 1^{er} janvier 1858.
29. *Giuseppe in carcere* (Joseph en prison), monologue lyrique.
30. *Chant à 4 voix*.
31. *Arie* inséré dans l'opéra le *Déserteur*, pour son ami Ehlers.
32. *Ha welch, ein Sturm !* pour basse et orchestre, Paris, 1838.
33. *Sonate pour piano-forte*, 1803.
34. *Fuge*.
35. *Marche*.
36. Pièces pour piano avec accompagnement d'orchestre.
37. Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre.
38. Compositions pour piano : a) *Polonaise* ; b) *Valse* ; c) *Marche avec variations* ; d) *Variations pour piano et orchestre*.
39. *Sonate pour clarinette*.

- 40. 6 Duos pour harpe et violoncelle.
- 41. Chant d'amour.
- 42. L'Etudiant de Strasbourg (la Jeunesse de Goethe, d'Henry Blaze de Bury).
- 43. 1 paquet contenant : 1° *An den Neugeborenen* ; 2° *Unbekanntes Balletstück*.
- 44. 1 paquet contenant : a) *Chor* ; b) *Rundgesang* ; c) *Recitat. et Arie* ; d) *Schlusschor*.
- 45. 1 paquet avec l'inscription : 1810-1813 *Neuere kleinere Compositionen*.
- 46. — — — — *Aus meiner Kindheit and Jünglingsjahren*.
- 47. Morceaux inutilisés : a) de *Robert* ; b) du *Pardon* ; c) du *Prophète*.
- 48. Divers livres d'esquisses.

CARL ETTLER.

Leipzig, 1^{er} juillet 1904.

Quelques Lettres inédites de Meyerbeer.

Monsieur Armand Bertin,

rue des Prêtres-Saint-Germain-l'Auxerrois, n° 17,

Bureau du *Journal des Débats*,

Paris.

Bade, ce 30 mars 1833.

MON CHER AMI !

La bonté et l'amitié que vous avez témoignées depuis si longtemps pour mon frère Michel m'impose le triste devoir de vous annoncer que nous avons eu le malheur de perdre cet excellent frère à Munich le 22 de ce mois à la suite d'une fièvre nerveuse. Au moment même où j'appris sa maladie, quoique malade moi-même, j'ai couru la poste jour et nuit pour lui prêter mes soins, mais, hélas ! je ne l'ai plus trouvé au nombre des vivants. La fièvre était si terrible qu'elle l'a tué en peu de jours.

Quoique âgé à peine de 32 ans, Michel laisse un nom très honorable dans la littérature allemande. Il était très précocé. A l'âge de 9 à 10 ans, on avait déjà imprimé de lui des vers dans les journaux qui firent sensation. A 12 ans il donna une traduction en vers de la célèbre tragédie italienne de Monti, l'*Aristodemo*, qui eut tellement l'approbation de ses professeurs et autres gens de lettres célèbres, qu'il résolut dès alors de consacrer sa vie à la poésie. Deux ans après, à l'âge de 14 ans, il donna au théâtre de Berlin sa première tragédie en 5 actes *Clytemnestre*, qui, quoique faible d'intrigue, obtint du succès par les beautés du style et une profondeur de pensées étonnante pour un jeune homme de cet âge. Elle fut suivie d'une autre tragédie en 5 actes, *Les Fiancés d'Aragon*, et bientôt après il donna le *Paria* (en 1 acte), qui eut un succès prodigieux sur tous les théâtres de l'Allemagne, et reste toujours une pièce favorite du répertoire allemand. — Quelque temps après il fit représenter à Munich un grand drame d'une haute portée poétique et politique, *Struensée*. Les connaisseurs regardent cet ouvrage comme son chef-d'œuvre, mais la censure des autres théâtres d'Allemagne en défendit la représenta-

tion parce que beaucoup de personnages politiques de la cour de Danemarck, dont les descendants vivent encore, y jouent un grand rôle. Enfin la dernière tragédie (qu'il a fait représenter l'année dernière à Berlin) s'appelle *l'Épée à la main*. Il est mort à l'âge de 32 ans, très aimé de tous ceux qui le connaissaient, car il sut unir à un esprit supérieur et très cultivé une bonté de cœur inaltérable ; sa bienfaisance était extrême et pleine de délicatesse.

Il laisse beaucoup de manuscrits, mais surtout deux comédies, et deux volumes de poésies lyriques qu'il s'occupait à revoir, car il voulait les publier incessamment.

J'espère, mon cher Armand, que vous voudrez bien consacrer quelques lignes à la mémoire de cet excellent frère. La perte est irréparable pour moi, car il était le confident de mes plus intimes pensées et sentiments depuis notre plus tendre enfance. Pardonnez au désordre de cette lettre, mais je ne suis de retour que depuis le 12 de Munich et je vous écris ces lignes abîmé de fatigue et de douleur, car je tiens qu'un ami comme vous ne sache pas ce malheur par les journaux. Quoique malade, je me prépare d'aller bientôt à Berlin, car je présume que ma pauvre vieille mère aura besoin à présent de mes consolations après ce coup terrible. Je tremble d'apprendre quel effet cela aura produit sur sa santé.

J'aurais encore à vous entretenir d'une chose qui nous regarde relativement à cet événement, mais je vous demande la permission de vous écrire un autre jour encore, car pour aujourd'hui je n'ai plus la force de rien ajouter.

Veillez me rappeler au souvenir de messieurs votre père et frère et de M. Janin, et leur communiquer de ma part ce triste événement.

Votre tout dévoué,

MEYERBEER.

Bade (près Rastadt),
ce 30 mars 33.

A Monsieur Lard,

chez M. Maurice Schlesinger,

éditeur de musique,

97, rue de Richelieu,

à Paris,

Spa, 27 août 1836.

MON CHER MONSIEUR !

J'ai reçu votre paquet, contenant les épreuves des 4^e et 5^e actes de la partition de piano de *Robert le Diable*, et un acte de la grande partition. Quoique malade et très souffrant, j'ai revu et arrangé la partie du 1^{er} final de la grande partition que vous m'avez envoyée ; j'ai corrigé de même les épreuves des 4^e et 5^e actes de la partition de piano, et je vous ai envoyé le tout par la diligence qui est partie hier au soir pour Paris (celle de Caillard et Lafitte). J'envoie la quittance à M. Gouin, qui vous la donnera si le paquet tardait à arriver. — Je me suis très hâté, malgré ma maladie, pour faire avancer un peu cette pauvre partition de piano, que chez vous on paraît prendre plaisir à reculer. — Il y a peu de fausses notes

dans cette épreuve, mais beaucoup d'autres petites omissions et fautes ; moi-même j'ai trouvé que j'avais oublié de corriger plusieurs choses, d'indiquer plusieurs autres. En somme, une troisième épreuve est encore à refaire, mais je suis sûr que si M. Devienne veut, il peut exécuter les corrections que je vous viens d'envoyer en 3 jours. En 24 heures un actif correcteur peut avoir revu la dernière épreuve, de manière que 4 ou 6 jours après le reçu de mon paquet les corrections peuvent être faites et revues, et vous pouvez commencer d'imprimer ces deux actes. Nous étions toujours convenus *que vous reverriez les paroles*, mais vous ne l'avez pas fait, car j'ai eu à corriger beaucoup de fautes dans cette partie. En ma qualité d'étranger, j'en aurai laissé échapper certainement beaucoup d'autres encore ; *ainsi je vous prie, revoyez les paroles*, avant de livrer les épreuves des 4^e et 5^e actes à M. Devienne. Veuillez aussi revoir *les numéros* que portent les morceaux de ces deux actes, et s'ils cadrent avec ceux de la table que nous avons faite pour la partition. *Je crois que non.*

En général, je vous prie de donner un coup d'œil à ces deux actes. Vous y trouverez diverses notes qui s'adressent à vous.

Je prierai que l'on conserve mes épreuves des 4^e et 5^e actes, même quand la 3^e épreuve sera faite. Il sera toujours utile qu'à mon arrivée à Paris je puisse confronter les deux épreuves, et voir s'il n'y a rien d'oublié. — Et à propos de cela, je vous prie de dire à M. Devienne de veiller que toutes mes corrections, quelque petites qu'elles soient, lui parussent-elles même être tout à fait inutiles, soient fidèlement exécutées. Je n'efface ni ne change jamais la plus petite chose sans de bonnes raisons, mais je ne puis passer un temps à écrire le *pourquoi* de toute une correction sur les épreuves. Je dis cela parce qu'on n'exécute pas toujours les petites corrections. — Faites-moi le plaisir, mon cher Monsieur Lard, dès que la seconde épreuve des 4^e et 5^e actes sera corrigée, d'envoyer ces deux actes à MM. Breitkopf et Härtel. Je regarderai cela comme un service personnel que vous me rendrez. — Je m'étonne beaucoup que vous ne m'ayez pas encore donné avis d'avoir reçu le premier acte de la grande partition. Cependant elle doit être depuis six jours dans vos mains. *Veuillez lire la feuille des observations pour le graveur que j'ai mise avant l'ouverture.* — Je m'étonne aussi beaucoup que vous ne m'ayez pas encore envoyé les épreuves d'un autre acte de la partition de piano. Je vous avais pourtant écrit d'en demander l'autorisation au chef de votre maison (sans aucune responsabilité de ma part, bien entendu). Puisqu'il vous importe si peu de faire avancer la partition de piano, j'en prendrai mon parti quant à moi ; mais je ne m'occuperai pas du 2^e acte de la grande partition jusqu'à ce que j'aye un autre acte de la partition de piano : car j'ai aussi peu l'obligation de m'occuper de la revision de l'un que de l'autre.

Adieu, mon cher Monsieur Lard. Je vous salue bien cordialement, et je vous prie de saluer aussi vos deux excellents jeunes gens du magasin.

MEYERBEER.

Berlin, ce 20 mars 1860.

MON CHER AMI ! (de Bury)

C'est avec un double plaisir que j'ai reçu votre aimable lettre : d'abord vous m'y donnez de vos nouvelles, et puis vous savez combien j'aime tout ce qui sort

de votre plume spirituelle et philosophique. Cependant, comme on n'est jamais content, je n'ai été satisfait qu'à demi, je vous l'avoue ; vous ne me parlez en effet ni de madame de Bury ni de votre charmante Jetta, dont j'entretiens constamment ma femme et mes enfants. — Je vois par votre lettre, mon cher ami, que les lettres posthumes de M. Humboldt à M. Varnhagen font une aussi grande sensation à Paris qu'à Berlin. Ca n'est pas étonnant ; tant de personnes encore vivantes sont atteintes de quelques-unes de ses « chevrotines » ! Malgré le grand esprit, les fines malignités, les vues larges et les vérités dont ces lettres sont remplies, il eût néanmoins été à souhaiter, pour la pureté de la mémoire de ce grand homme, qu'elles fussent restées inédites. Vous savez déjà peut-être que la famille de M. de Humboldt a publié dans différents journaux une lettre adressée par lui, il y a quelques années, à son neveu le général Hédemann. Il le priait dans cet écrit de veiller, après sa mort, à ce que aucune des nombreuses lettres qu'il a lancées dans toutes les parties du monde, et cela durant tant d'années, ne fût livrée à la publicité.

M. de Humboldt protestait également à l'avance contre toute publication de ce genre. Cela rendrait très invraisemblable que M. de Humboldt eût désiré la publicité de la correspondance avec V... et autres, comme on le pouvait supposer par une de ses lettres, à ce que vous aurez vu. Par contre, mademoiselle Ludmilla Assing, nièce de V..., a publié ces jours-ci, dans un journal de Berlin, un factum où elle cherche à démontrer que cette défense de publication de lettres après la mort, n'a nullement trait à celles adressées à V... Elle établit ce fait avec une logique si serrée et si imminente que, pour ma part, je flotte au sujet de la vérité. Ce morceau étant d'ailleurs remarquablement bien écrit, je pense que vous le lirez volontiers. Et je le joins à ce pli. — Vous avez l'air, mon cher ami, de douter un peu que je tiennne la parole que je vous ai donnée de mettre en musique la scène du 4^e acte de votre drame de Göthe, scène que vous m'avez remise à mon départ de Paris, et dont je vous ai promis d'achever la composition pour cet automne, époque à laquelle, m'avez-vous dit, votre drame doit entrer en répétition. Je n'ai jamais failli à aucune de mes promesses envers qui que ce soit, et ce ne sera pas vis-à-vis d'un ami tel que vous que j'y manquerai pour la première fois. — Vous ne me parlez pas de votre tragédie de *Pétrarque* que vous avez l'intention de donner cet hiver à l'Odéon. L'ouvrage n'est-il pas achevé, ou bien des difficultés de théâtre vous empêchent-elles de le donner ?

Vous savez combien tout ce qui a trait à vous, mon cher ami, et à vos poétiques productions m'inspire d'intérêt !

Veillez me rappeler au souvenir de madame de Bury, de monsieur et madame Buloz, mais avant tout et surtout à celui de mes charmantes protectrices, de mes bons avocats mademoiselle Marie Buloz et mademoiselle Jetta de Bury. Dites-leur en même temps, s'il vous plaît, qu'on publiera incessamment la marche que j'ai composée pour la fête de Schiller à Paris, et que j'ai donné ordre à un éditeur d'en offrir un exemplaire à chacune d'elles.

Adieu et mille compliments affectueux de votre tout dévoué, MEYERBEER.

Monsieur Monsieur !

Si vous voulez avoir l'extrême obligation de me
faire l'honneur de votre visite sur la matinée
le plutôt possible, j'aurai une communication
pressante à vous faire.
Veuillez Monsieur agréer l'expression de
la considération la plus distinguée de

Votre

très dévoué

Meyerbeer

A Monsieur Auber.

CHER ET ILLUSTRE MAÎTRE !

Depuis hier au soir je suis pris d'un violent mal de gorge accompagné de fièvre.

Je suis obligé de garder la maison aujourd'hui, et je crains bien ne pas être encore assez rétabli demain pour pouvoir sortir et assister aux concours du chant.

Je suis bien fâché de ce contretemps qui m'empêchera de remplir un devoir qui m'est bien cher, puisqu'il me procure l'honneur et le plaisir de pouvoir siéger à côté de vous, cher et illustre maître, pendant quelques heures. Veuillez agréer l'expression des sentiments les plus distingués de votre tout dévoué,

MEYERBEER.

Vendredi.

MON CHER MONSIEUR, (?)

J'ai reçu votre bonne lettre et je vous remercie infiniment de l'aimable envoi et des sentiments qui l'ont dictée. — Il n'y a malheureusement aucune baignoire

à l'Opéra qui ne soit louée à l'année. Mais la loge que j'ai l'honneur de vous adresser ci-jointe est une entre-colonne où l'on est très peu vu. Je le sais d'expérience, car j'y vais fort souvent. Je m'étais proposé de vous faire cette communication de vive voix, pour avoir l'honneur de vous voir, mais une répétition m'en empêche, et M. Brandus (l'éditeur de mes opéras) aura la bonté de vous remettre ce petit mot.

Veillez agréer, Monsieur, l'expression des sentiments les plus distingués de votre dévoué,

MEYERBEER.

Dimanche soir.

Dans les deux curieux documents qui suivent, on verra comment Meyerbeer, doué d'un sens très pratique de la scène, collaborait avec Scribe.

REMARQUES DE MEYERBEER POUR LE LIVRET DE L'**Etoile du Nord**.

(1) Motiver le titre de la pièce.

(2) Trouver un moyen scénique de faire lever le rideau pour la *stretta* de l'ouverture à cause du second orchestre sur la scène, sauf à le faire baisser après. Mais il faudrait trouver une raison scénique pour cela.

(3) Pierre est ivrogne, brutal et cruel, et ne compense pas cela par des moments de grandeur d'âme.

(4) Catherine est un caractère noble, mais qui, à l'exception du souvenir de sa mère, manque de sensibilité et de tendresse : elle n'est jamais touchante.

(5) En général : il y a manque de sensibilité et de tendresse dans tous les rôles et dans tout l'ouvrage.

(* a b) (6) Le rôle de Danilowicz, qui est important pour le compositeur, à cause des morceaux d'ensemble, et que je voudrais donner à *Boulo*, n'a absolument rien à chanter SEUL. Boulo est très bien dans la romance à sentiment. Il faudrait donc lui en faire une à la place du duo n° 2, ou mieux encore, lui faire un joli air développé de son air d'entrée dans l'introduction.

(* a b) (7) Dans l'air de Prascovia je désirerais deux vers d'une expression vraie et chantante pour les autres personnages qui sont en scène, et cherchent à saluer Prascovia et la prier d'expliquer la cause de la frayeur ; je désirerais également deux vers qui permettraient un joli motif pour Prascovia, au lieu du vers : « c'est ma chère, à faire tomber le tonnerre. »

(* a b) (8) Il serait bien heureux si M. Scribe pouvait donner la *première partie* du duo entre Pierre et Catherine de façon à faire usage de la première moitié du duo du camp de Silésie.

(* B) (9) Est-ce que à la fin du 1^{er} acte on ne pourrait faire entendre un appel venant de l'église qui appelle les fiancés à l'église, ou le prêtre qui viendrait bénir les fiancés, ou quelque autre signe religieux qui interrompe la *stretta* bouffe et fasse agenouiller avec 4 vers de prière le chœur et les personnages, pour que le chant de Catherine : « Tu m'avais dit, ma mère », se détache bien ?

(* B) (10) Pour le dernier mouvement du duo entre Prascovia et Catherine, *une invocation à l'amour*, bien tendre, en forme de nocturne.

ACTE II

(11) Avec la décoration du grand arbre au milieu, sur une scène aussi petite que celle de l'Opéra-Comique, les trois orchestres *obligés* sur le théâtre seraient impossibles à placer. Il faut un pont à gauche dans le fond, un monticule à droite pour cela. M. Scribe a dit dans le temps qu'il fallait trouver un motif scénique pour abattre l'arbre quand il aura servi pour la tente.

(12) Comme il y a énormément de dialogue au 2^e acte qui lui nuit, et qui pourtant

est nécessaire à l'action, ne pourrait-on pas, pour l'entremêler davantage avec la musique, faire commencer les 2 chansons et le petit trio de la scène 1^{re} seulement APRÈS la scène entre les deux vivandières et Catherine? On pourrait peut-être arranger aussi les paroles de la chanson du Grenadier (chantée par Gritzenko) de façon à ce qu'il donnât là-dessus une leçon d'exercice à Catherine.

(* B) (13) Je voudrais une autre romance pour Catherine, bien tendre et amoureuse, avec des effets d'écho pour la voix de M^{me} Ugalde. Elle dirait, avant de commencer la romance : « Ah ! que la nuit est noire ! on me laisse là toute seule, et je commence à avoir peur, et je n'ose pas même parler haut pour me donner du courage, parce qu'il y a là ce vilain écho qui répète, qui répète comme si c'était une voix humaine (et puis elle commencerait à voix très basse la romance). La pauvre sentinelle, loin de l'objet de ton amour et pleine d'alarmes, ne rêve qu'à toi (elle l'oublie et chante à voix haute). Pierre, m'es-tu aussi fidèle ? (l'écho répond *fidèle* : alors elle s'effraye et rechante le même trait pianissimo, puis elle oublie de nouveau et fait une autre question amoureuse à voix haute : Pierre, te reverrai-je encore ? l'écho répond *encore* : elle s'effraye et répète la question à voix très basse (il faudrait qu'il y eût une raison scénique pour faire des traits dans les questions : Pierre, mon cœur vole vers toi); après cela viendrait le refrain qui serait toujours : Ah, c'est l'écho seul qui répond à mon amoureuse plainte !

Dans la chanson des vivandières, au *second couplet*, je veux que le 3^e ou 4^e vers explique que c'est par les dés que la querelle doit se décider.

(15) Motiver dans le poème pourquoi il y a *trois* marches différentes à la fin de l'acte, et que la première de ces marches est cet antique et sacré appel au son duquel saint Nicolas est descendu du ciel et a aidé les Russes à battre les infidèles autrefois.

ACTE III

(16) Dans la 2^e scène, le caractère de Pierre n'est pas dessiné à son avantage.

(17) Est-ce qu'il ne vaudrait pas mieux que jusqu'à l'apparition de Catherine la décoration représentât une tente, et que seulement quand Catherine serait entrée en scène, cette tente se levât devant ses yeux, et découvrit la décoration du 1^{er} acte ?

(18) Pour agrandir musicalement le rôle de Gritzenko, on pourrait faire d'une partie de la scène 5 un grand air bouffe pour Gritzenko, accompagné par ci et par là par les voix de Prascovia et Georges.

(B) (19) Dans les scènes où apparaissent devant Catherine le site et les personnages du 1^{er} acte, je voudrais pour elle un couplet bien rêveur et doux dont le commencement et la fin exprimeraient : « C'est un rêve qui va s'évanouir », et à chaque nouvelle apparition d'un personnage du 1^{er} acte qui se présente à elle, elle chanterait ce refrain. J'ai indiqué les endroits dans le poème où je vois que ce refrain pourrait revenir.

(20) La dernière scène entre Pierre et Catherine est trop vague. Il faudrait une épreuve plus décisive, qui mît le courage et le dévouement de Catherine pour Pierre plus en évidence, et qui présentât en même temps un coup de théâtre et une mise en scène plus saisissante.

AUTRES REMARQUES DE MEYERBEER POUR LE LIVRET DE *l'Étoile du Nord*.

(1) Le caractère n'inspire pas assez d'intérêt comme il est développé ici. On ne le voit que tapageur, ivrogne, sans souci pour sa gloire, ne voulant signer, au 3^e acte, qu'à condition qu'on lui dira où est Catherine, etc. Il faut tâcher de le relever par quelques traits d'héroïsme, de noblesse et de sentiment. Danilowicz dans la 2^e scène du 1^{er} acte pourrait parler des grandes qualités de son empereur.

(2) Il n'est pas question du tout de Pierre le Grand au premier acte, et ceux des spectateurs qui ignorent l'histoire de Russie ne comprendront rien à son apparition au 2^e acte. On pourrait, dans la scène du 1^{er} acte entre Danilowicz et Pierre, parler de la vie aventureuse et des voyages du Czar.

(3) Il y a une des trois marches du finale du 2^e acte qui a une importance extrême dans la musique, parce qu'autour d'elle pivotent les deux autres marches et elle s'unit avec ces 3 morceaux de musique. Il faudrait donc éveiller l'attention du spectateur sur elle, et la rattacher à l'action. On l'appellerait *la marche sacrée* et on inventerait comme quoi le Czar l'a entendue pour la première fois dans un moment décisif de sa vie, qu'il a gagné toutes les victoires avec elle, et qu'elle lui porte bonheur. Cette croyance devrait être aussi répandue dans l'armée.

(4) Il faut trouver une action pantomimique sur le devant du théâtre à la fin du 1^{er} acte, pendant que Catherine chante sur le vaisseau l'invocation à sa mère pour le bonheur du mariage de son frère. Pendant ce temps la noce ne doit ni chanter ni voir Catherine. Il faut donc occuper pendant ce temps les personnages par des cérémonies de mariage que l'on inventerait : des demoiselles d'honneur de la fiancée y seraient occupées. La vieille mère de Prascovia la ferait agenouiller, et lui poserait la couronne de fiancée sur la tête ; quand la noce est entrée à l'église, et que le vaisseau sera parti, il faudra comme une autre pantomime sur le théâtre pendant que l'on entendra les vocalises de Catherine dans la coulisse.

(5) Justifier le nouveau titre « l'Etoile du Nord ».

(6) Il ne faut pas que l'on dise au 1^{er} acte que Pierre joue toujours le même air de flûte parce qu'il ne fait pas de progrès (car l'air est brillant et difficile, et surtout dans son développement au 3^e acte) ; il vaudra mieux dire qu'il joue cet air-là souvent parce que c'est l'air favori de Catherine.

(7) Quand Catherine parlera au 1^{er} acte de sa mère, et de la prédiction qu'elle lui a faite sur son lit de mort, je désire accompagner son récit mélodramatiquement avec la phrase qui traverse son rôle : mais je désire que les phrases parlées sous la musique soient toujours des phrases courtes, et soient faites de façon à pouvoir être interrompues par la musique.

(8) Même remarque pour la phrase musicale de Pierre, exprimant son emportement et sa colère (voyez l'introduction) et que je voudrais pouvoir répéter mélodramatiquement à plusieurs endroits de son rôle.

(9) Il y a au final du 2^e acte trois musiques militaires, qui jouent chacune une marche différente de mélodie et de rythme. Ces marches sont combinées de façon à être jouées ensemble à la fin de l'acte. Il faudrait justifier ces trois marches diverses par l'action. Est-ce que les 2^e et 3^e marches ne pourraient pas être celles des ennemis (Suédois et Turcs) qui viendraient occuper deux montagnes situées à droite et à gauche du théâtre, défilés que les généraux russes conspirateurs contre Pierre ont livrés secrètement à l'ennemi ?

(10) Je crois qu'il sera impossible au 2^e acte d'ériger en vue du public une tente telle qu'il la faudrait pour les besoins de la scène du Trio et du Sextuor (déjà dans *le Prophète* nous avons échoué devant une pareille difficulté, et il a fallu recourir à un changement à vue). Il faut peser bien mûrement d'avance cette difficulté, d'autant plus que la nécessité de placer les trois musiques militaires sur une scène étroite nécessitera plusieurs praticables dans le décor du 2^e acte.

(11) Il y a au second acte le rôle d'un hussard qui a une chanson et puis un trio bouffe ; ne pourrait-on pas développer ce rôle un peu comiquement dans le dialogue pour que Saint-Foix acceptât ce rôle ?

(12) Dans la chanson à l'honneur de l'infanterie que chante Gritzenko, il pourrait donner une leçon d'exercice aux recrues qui seraient toutes des danseuses, peut-être Catherine à leur tête.

(13) Il serait bon de faire quelques petits rôles d'hommes encore au 2^e acte pour avoir le prétexte de faire chanter dans les chœurs des chanteurs de rôles.

(15) Le morceau d'ensemble du 2^e acte dans la tente est tellement long qu'il faut le couper en deux et faire du dialogue entre le trio et le septuor.

(16) Il vaut mieux que Danilowicz ne dise pas au 3^e acte à Georges que Peters est le Czar. Georges pourra alors être plus naturellement étonné dans le morceau des flûtes d'entendre jouer son air s'il ignore que Péter est à Pétersbourg.

(17) Il faut trouver un effet de décor pour la fin.

(18) Le 3^e acte doit d'abord représenter une tente fermée, ou un cabinet fermé par une cloison mobile. Catherine doit entrer d'abord dans le cabinet (ou tente), et le

rideau du fond ne doit disparaître pour lui montrer son village qu'après le 1^{er} chœur des Finlandais. Si c'est un cabinet au lieu d'une tente, il faut que la cloison de derrière puisse se séparer en deux et être retirée à droite et à gauche dans les coulisses comme les décors anglais.

(19) Dans la fin mélodramatique du sextuor du 2^e acte, il vaudrait mieux, tout en laissant *parler* tous les autres personnages, faire chanter à Catherine la partie ; il faut donc changer la prose en vers.

(20) Ne vaudrait-il pas mieux choisir, au lieu de Wyborg, un port de mer en Finlande, pour que Pierre y puisse exercer son métier de charpentier de vaisseaux ?

(21) Il faut faire parler au 1^{er} acte de la marche sacrée, la marche favorite de l'empereur.

(22) Laisser au choix du décorateur si pour le décor final du 3^e acte il vaut mieux prendre Pétersbourg ou Morkar.

Giacomo Meyerbeer

Meyerbeer.

SOUVENIRS D'AUTREFOIS.

Le nom de Meyerbeer se rattache à mes plus anciennes impressions musicales.

Je me souviens d'une phrase, tombée dans mon oreille d'enfant, que j'entendis un jour prononcer par un des mélomanes les plus « avancés » de ma ville natale, alors que le *Prophète* était encore dans sa nouveauté : « Je viens, disait ce fervent admirateur de Meyerbeer, de consacrer huit jours à l'étude de la partition du *Prophète* ; il n'y a absolument rien dans cet opéra ; cette œuvre, toute scientifique, ne renferme pas une seule mélodie. » Dans ma province, les plus hardis musiciens d'alors se bornaient à admirer timidement la jolie phrase chantée par Jean au second acte :

Le jour baisse et ma mère
Bientôt sera de retour.

Le succès du *Prophète*, si contesté à son apparition, finit pourtant par s'imposer ; mais jamais, dans le milieu où je vivais à cette époque, il n'atteignit le degré de popularité conquis par les *Huguenots*. Ce dernier ouvrage y jouissait d'une faveur extraordinaire, exempte de tout snobisme. Jamais je n'ai rencontré une œuvre dramatique pénétrant aussi profondément dans l'âme des auditeurs et aussi « adéquate » à leur compréhension musicale. On peut dire que cette partition, accueillie avec un enthousiasme universel, était applaudie « dévotement ». Un fêtard endurci, que ses camarades de bombance voulaient entraîner après le spectacle à quelque joyeuse équipée, leur répondit un jour : « Impossible ! je viens d'entendre le *duo* du 4^e acte des *Huguenots* ».

L'esprit humain évolue sans cesse. Dans l'art musical surtout, les transformations du goût sont aussi rapides que profondes. La musique de Meyerbeer, jugée à son apparition compliquée et savante, nous paraît aujourd'hui d'une clarté rythmique et d'une simplicité harmonique presque enfantine. Mais ce n'est pas

la simplicité relative de la musique de Meyerbeer qui a contribué le plus à la faire vieillir. Les œuvres de Gluck, quoique beaucoup plus simples et deux fois plus anciennes, ont autrement résisté aux outrages du temps. A mes yeux, les deux principales causes du dommage que les années ont fait subir à l'œuvre de Meyerbeer sont le manque d'unité de style et la préoccupation constante de « l'effet ».

A l'époque où Meyerbeer écrivait, le public se livrait avec transport aux délices du *bel canto*, dont le secret était alors religieusement conservé par une pléiade de chanteurs admirables, parfois doublés de comédiens surprenants. Meyerbeer, visant à mettre tous les atouts dans son jeu, ne pouvait se résigner à bannir, même des scènes les plus dramatiques, ces points d'orgue aujourd'hui surannés, qui permettaient aux chanteurs d'alors d'exhiber une virtuosité aussi triomphante qu'inopportune.

L'illustre créatrice du rôle de Fidès dans le *Prophète*, M^{me} Pauline Viardot, m'a raconté que pendant les répétitions Meyerbeer voulait tous les jours ajouter à son rôle de nouveaux points d'orgue ; et c'était elle, la noble cantatrice, la virtuose désintéressée, qui se révoltait, et conjurait le maître de ne pas multiplier outre mesure l'emploi de ces « petits moyens » qui lui semblaient diminuer l'œuvre et rabaisser l'art.

Je n'ai pas eu la joie d'applaudir M^{me} Viardot dans le *Prophète*. Mais j'ai goûté l'incomparable bonheur de l'entendre et de la voir dans l'*Orphée* de Gluck. Son double talent de cantatrice et de tragédienne atteignait dans ce rôle la dernière limite de l'art. Jamais, avant de ressentir ces émotions inoubliables, je n'aurais pu me douter du degré d'intensité dramatique dont est capable la virtuosité vocale, mise au service d'une âme de cette trempe et d'une intelligence de cette envergure.

A quelle hauteur devait s'élever la magnifique création du rôle de Fidès, interprété par cette artiste de génie ! Quel frisson devait envahir l'âme du spectateur, lorsqu'elle chantait l'Arioso du 2^e acte et quand, dans l'admirable tableau de la Cathédrale, elle proférait ces accents qui rendent avec tant d'énergie les inexprimables angoisses de l'amour maternel !

Cette scène, si puissamment expressive et si largement taillée, me paraîtrait un chef-d'œuvre, si, par une regrettable confusion du style vocal et du style instrumental, Meyerbeer n'avait confié aux voix du chœur, dans plusieurs passages, des dessins d'altos et de seconds violons.

Cet oubli de la convenance des styles n'est pas la seule critique qui puisse être adressée à l'auteur du *Prophète*.

Depuis que l'influence de Wagner a provoqué une réaction vigoureuse contre les abus de « l'opéra-concert », une école jeune, très hardie, très savante, éprise d'un idéal, très élevé, s'est élancée à la poursuite de la vérité dans le drame lyrique, cherchant avec autant d'ardeur que les premiers pionniers de la musique dramatique à la fin du xvi^e siècle, la solution du problème éternel : trouver une forme d'art aussi *une* dans sa variété, aussi *harmonieuse* dans sa complexité que le fut la tragédie antique.

Pour atteindre ce but, la nouvelle école, prenant le contre-pied des procédés employés par les compositeurs qui fleurissaient de 1830 à 1850, devait condamner impitoyablement les défauts qui choquent dans Meyerbeer.

Un respect insuffisant de la langue, une prosodie trop fréquemment défec-

tueuse, des répétitions de mots injustifiées, des rythmes souvent triviaux et d'une carrure par trop primitive, un système de modulations dites « plaques tournantes », un travail de composition procédant par fragments juxtaposés, à la façon de la mosaïque, des ritournelles de guinguette se glissant aux endroits marqués pour les applaudissements, la préoccupation constante du « motif » dégénérant parfois en « rengaine » mélodique, le maintien de la division de la trame musicale en morceaux séparés, scindant l'action dramatique au lieu de se fondre avec elle, une part insuffisante faite à l'élément symphonique, telles sont en partie les causes du peu d'estime que la plupart des « jeunes » professent actuellement pour l'auteur des *Huguenots*.

Tout en reconnaissant l'existence des taches qui déparent les œuvres de Meyerbeer, gardons-nous de méconnaître, par snobisme, les qualités de premier ordre qui les ont maintenues si longtemps au répertoire. Quelle que soit l'école à laquelle on appartienne, on doit convenir que ce grand compositeur était doué d'invention, avait des idées et qu'il a fait mainte trouvaille géniale.

Dans l'ordre des sentiments purement humains, Meyerbeer n'a été surpassé par aucun compositeur dramatique du xix^e siècle ; il ne l'a pas été non plus dans l'expression de la véritable couleur historique.

Lorsque j'entends le *couvre-feu* du 3^e acte des *Huguenots* et le chant religieux des femmes qui suit le chœur du « rataplan », il me semble voir ressusciter toute une époque et revivre tout un passé.

Quant à la phrase de trompette qui exprime au 5^e acte des *Huguenots* la férocité sanguinaire des meurtriers, je la considère comme une des trouvailles les plus extraordinaires de la musique dramatique.

Si du vaste édifice d'ordre composite construit par Meyerbeer beaucoup de parties sont endommagées, deux imposantes façades se dressent encore fièrement, malgré la tempête déchaînée par la mode et l'esprit nouveau.

Le *Prophète* et les *Huguenots* vivent encore, grâce au relief puissant des caractères, à l'éclat du coloris, à l'intensité de la force tragique, grâce aussi, il faut le dire, à des qualités de clarté, de franchise et de concision bien conformes à notre tempérament dramatique, ennemi juré des divagations et des longueurs.

Tandis que Wagner, d'abord émule de l'auteur des *Huguenots*, ne parvenait à dégager complètement sa très haute et très puissante personnalité qu'en s'enfonçant dans un germanisme de plus en plus accentué, Meyerbeer, jusqu'à la fin de sa vie, s'est efforcé de se conformer aux tendances et au tempérament de notre race.

Ce grand esprit, à la fois très autoritaire et très souple, savait s'inspirer des impressions de son milieu et faire plier son orgueil devant un bon conseil, même quand il contrariait les combinaisons les plus profondes de sa stratégie musicale.

C'est un fait avéré que le grand duo du 1^{er} acte des *Huguenots* fut ajouté au cours des répétitions. Dans la conception primitive, le rideau tombait après la *Bénédiction des poignards* ; Meyerbeer, avec son profond sentiment dramatique, avait sans doute flairé la belle situation omise, la grande scène à faire ; mais il craignait qu'un duo, si réussi qu'il fût, succédant à un tableau puissant où il avait employé tous les renforts et concentré toutes les ressources de l'expression musicale, ne parût terne et décoloré. Telle n'était pas l'opinion d'Adolphe Nourrit, créateur du rôle de Raoul. Cet artiste éminent, doublé d'un lettré, pen-

sait que le maître se défiait à tort de son génie, et passait, par excès de prudence, à côté d'un gros effet.

Plusieurs fois déjà il avait essayé sans succès de tenter Meyerbeer, en lui développant le plan de la scène qui devait se passer logiquement entre Raoul et Valentine avant la fin de l'acte. Heureusement Nourrit était tenace. Au noble amour de l'art venait s'unir chez lui un mobile moins désintéressé. Le duo du 3^e acte entre Valentine et Marcel avait obtenu au cours des répétitions un succès énorme.

Nourrit, piqué au vif, voulait éclipser ce triomphe dans la scène d'amour si profondément dramatique qu'il entrevoyait à la fin du 4^e acte.

Il sentait que sa partenaire, M^{me} Falcon, Valentine admirable, dont on le disait fort épris, lui inspirerait là des accents d'une tendresse « réelle », qui devaient atteindre les dernières limites du pathétique.

Un jour, à la fin d'une répétition, Nourrit revint à la charge. Il sut déployer une éloquence si persuasive que l'obstination de Meyerbeer sembla mollir un peu. Fier de cette demi-victoire, il court aussitôt chez Scribe pour le prier d'écrire les paroles du grand duo convoité. Mais Scribe était absent !

C'est alors qu'au théâtre on eut l'idée de s'adresser au poète Emile Deschamps qui, électrisé par l'exposé de la situation, écrivit d'un seul jet les vers de la belle scène entre Valentine et Raoul.

Le lendemain les répétitions étaient suspendues et Meyerbeer très contrarié, mais à moitié convaincu, partait pour Berlin en emportant le manuscrit. Huit jours après, Nourrit recevait du maître la lettre suivante : — « J'ai essayé d'écrire la musique de *votre* duo et j'avoue que je n'en suis pas trop mécontent ». — Aussitôt Meyerbeer de retour à Paris, on s'empessa de mettre le nouveau duo à l'étude et l'on attendit que la mise en scène en eût été réglée, pour convoquer au théâtre le compositeur, tant on avait peur qu'il ne se rétractât.

Il est permis d'affirmer que sans le « flair » de son ténor, Meyerbeer n'eût point écrit ces pages immortelles qui ont si puissamment contribué à maintenir son œuvre au répertoire pendant plus de soixante ans !

L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.

Meyerbeer en Allemagne.

L'œuvre posthume de Meyerbeer n'a pas encore été publiée par ses héritiers. Quant à son séjour artistique en Allemagne, il est important, en ce sens qu'il a produit des opéras allemands (1), achevés, mais non exécutés. En outre, l'activité du maître s'y est manifestée d'une façon nouvelle.

Ce séjour, jusqu'à l'émigration définitive à Paris, peut se répartir ainsi :

I. Jeunesse à Berlin (leçons de Lauska, Zelter ; le 19 octobre 1800, il s'est produit pour la première fois comme pianiste ;

II. Années d'études à Darmstadt (avril 1810 avec l'abbé Vogler) (2) ;

(1) *Le Procès*, non représenté. *Le Pêcheur et la Laitière*, 26 mars, représentation anonyme à Berlin. *Les Amours de Thevelinde*, joué à Vienne en 1815. *Le Vœu de Jephté*, à Munich, 27 janvier 1813.

(2) Voir le jugement de Weber sur ce point, et ce qui est dit plus loin dans la présente Revue.

III. Voyages à Munich (1) (*les deux Califes*, 1814, sans succès. Weber seulement parvint à faire représenter cet opéra à Prague, 22 octobre 1815, et à Vienne, où il réussit).

A Vienne, Meyerbeer perfectionne son talent de pianiste. Ce n'est que sur le conseil de Salieri qu'il se décide à partir pour l'Italie et à se vouer définitivement à la composition dramatique. En 1816 il arrive en Italie, et y assiste à la représentation de *Tancredi*, de Rossini. Avec *Emma de Roxburg* il réussira bientôt à se faire une place à côté du maître italien.

Le 30 août (2), l'intendant général du théâtre de la Cour à Berlin, comte Brühl, s'adresse au père de Meyerbeer en vue d'obtenir un opéra pour sa scène. Il fut d'abord question de *Romilda e Constanza*, mais finalement on se décida à faire représenter *Emma de Roxburg* (11 février 1820). Ce fut donc la première œuvre du Maître, dont la critique allemande seule nous a laissé des traces. Un critique berlinois nous apprend que cet opéra (3) fut joué 3 fois (avec ballet composé par le maître de chapelle Tella), et qu'il devait plaire à tous ceux qui ne font aucune distinction entre la musique de concert et la musique de théâtre. A Stuttgart, on trouve l'œuvre composée « au sens propre du mot ». Le critique de Vienne l'appelle du « Rossini mieux développé ». Déjà ici on parle en termes caractéristiques de « Réclame » précédant la représentation. Le chœur des Juges est cité comme la partie la meilleure ; l'*Allgemeine Musik Zeitung* le fait même graver et publier. Pour m'en faire au moins une idée sommaire, j'ai parcouru la partition de piano (publiée à cette époque par Schmidt) de cet opéra, vraiment important si l'on veut porter un jugement sur son auteur. Le passage : « *Ah! crudele n'arrestate* », prouve une sérieuse étude de la musique dramatique italienne.

Ensuite paraît l'œuvre intitulée *les Croisés*. Bien que dans l'*Allgemeine Musik Zeitung* il soit question de la partition de piano, je n'ai trouvé à son sujet aucune critique sérieuse, ni surtout élogieuse. Cet opéra fut joué à Berlin le 15 octobre 1832 au théâtre Royal, et arriva jusqu'à la sixième représentation ; le chœur *Nel silenzio* fut même bissé.

A Cassel, Spohr, qui devait le diriger le lundi de Pentecôte 1838, dut au dernier moment remettre à un autre son bâton de chef d'orchestre. Il en est question encore à Dresde, 14 novembre 1827 ; à Stuttgart, 1829 ; à Leipzig, 1830 ; à Vienne, Strasbourg et Munich, 1835.

L'auteur déjà cité des *Recherches sur Meyerbeer* publie à ce sujet des lettres du Maître au comte Brühl, soi-disant dans le but de montrer sous un jour favorable les intentions artistiques de leur auteur : c'est-à-dire que Meyerbeer se refuse obstinément à la traduction allemande de sa partition des *Croisés*, et motive son refus sur ce que le poème, malgré l'infinie complication du drame, est monotone et fatigant, qu'il manque de sens et de suite.

Cependant cet homme si indépendant de par sa fortune n'a pu être forcé par qui que ce soit à mettre en musique pareil texte, et ensuite... il n'a pas persisté dans son refus de livrer sa pièce à une scène allemande.

(1) L'opéra connu sous le nom des *Deux Califes* y fut représenté ; il était primitivement destiné à Stuttgart sous le titre d'*Alimelek*.

(2) Ce qui suit en grande partie d'après Altmann, *Recherches sur Meyerbeer*. (Collection de la I. M. G., IV, 3, p. 519.)

(3) Comme unique opéra nouveau du Carnaval. (Voir A. M. Z.)

L'opinion est plus favorable à *Marguerite d'Anjou*, qui eut à Munich (février 1820) un grand succès : on lui trouve des idées nouvelles à profusion, du feu, de la vie et un mérite sérieux. A Dresde, où cette œuvre fut jouée le 20 mars (4 fois), on vante sa superbe inspiration, sa puissante orchestration. Toutefois à Berlin on lui reconnaît une « tendance à l'effet, qui cependant n'arrive pas à l'expression dramatique ». On en juge mieux à Prague : Spontini prouve sa saine compréhension de l'œuvre, en la désignant pour le théâtre de Berlin (1).

Le véritable intérêt est naturellement excité par *Robert le Diable*. Avant de passer à cette œuvre, il nous faut mettre en lumière les rapports de Meyerbeer avec le théâtre de la Cour de Berlin. Il est heureux que dans un cahier précédent, au même endroit, Altmann ait décrit les rapports de Spontini avec ce même théâtre. Les mérites de ce maître sont connus ; mais si les documents sont bien compris, nous apprenons par ces dernières recherches la part active qu'il prit au progrès de la vie musicale à Berlin. Par contre, il est vraiment pénible de lire ses différends avec l'intendant général. Par ordre royal, Spontini avait été nommé Directeur général de la musique, et on avait passé avec lui un contrat, dont l'intendant ignorait l'existence. Altmann prouve son impartialité en admettant comme raison de ces différends le manque de précision des instructions publiées par lui.

Pour nous, l'importance en est plus réelle, car il s'agit de la priorité du drame sur l'opéra ; du reste, les écrits de Wagner nous ont édifiés sur la sagesse des intendants. Bref, Spontini fut congédié le 25 août 1841 et remplacé par Meyerbeer le 11 juin 1842. Dès ce moment fut créée l'intendance générale de la musique, indépendamment de celle du drame.

On ne peut nier que Meyerbeer ait récolté les fruits du travail de son prédécesseur, homme très capable, quoique peu pratique et de caractère violent. Tout au plus Spontini fut-il vengé en ce sens que Meyerbeer considérait en quelque sorte l'Opéra de Berlin comme une succursale de la scène parisienne.

Robert le Diable a provoqué en Allemagne (2), au début, des critiques vraiment indignées ; et cette indignation n'est ni feinte, ni envieuse, mais elle découle tout naturellement des circonstances. Les accusations de plagiat, autrefois exprimées faiblement, se font plus bruyantes maintenant que le Maître a gagné en importance. Puisqu'on cite des noms de compositeurs plagiés (entre autres Beethoven, Weber, Stamitz) ainsi que des chansons et refrains alors en vogue, il faudrait une fois pour toutes faire la lumière sur cette question d'histoire musicale.

Il est donc important de certifier ici que, malgré un effort sincère pour apprécier les qualités de détail de l'œuvre, la critique allemande, de plus en plus abondante, n'a jamais pu s'entendre avec Meyerbeer, et je passe sous silence l'opinion bien connue de Schumann, qui réduit à néant la partition des *Huguenots*. Un important journal spécial publie deux articles sur la première représentation de *Robert* à Berlin (20 juin 1832). Le premier, favorable, et signé J. P. S. (probablement

(1) Voir Altmann sur ce point.

(2) Berlin, 20 juin 1832 (jusqu'à 1896 : 226 représentations).

1832. Hambourg, Weimar.

1832. Hanovre, Brunswick, Leipzig, Vienne (Hofopera), Karlsruhe, Brème.

1834. Dresde, Stuttgart, Munich, Kassel, Brunn.

1835. Prague, Darmstadt, Mannheim, etc.

l'auteur de la réduction de piano d'*Emma de Roxburg*), s'efforce d'y trouver des parties louables, sans parvenir toutefois à nous donner une impression vivante de la représentation.

Quelques détails, tels que la trompette chromatique dans la boîte du souffleur, ne peuvent vraiment figurer ici qu'à titre de curiosité. Le deuxième article débute par cette devise : *Quousque tandem ?* Ma tâche n'est pas d'enregistrer toutes les injures adressées au Maître, et, du reste, loin d'attacher de l'importance à toutes les épithètes indignées des critiques d'alors, je ne veux en rechercher que le côté sérieux et caractéristique : tel est le blâme de l'instrumentation, de l'emploi des timbales pour les passages de douceur, des flûtes et instruments à vent aux endroits retentissants. Aujourd'hui encore j'éprouve pareille impression à celle des critiques du temps ; je renvoie à l'Introduction des *Huguenots*.

Il est certain qu'en Allemagne un artiste est jugé d'après la phase de développement qu'il traverse. Dès l'apparition des premières œuvres de Meyerbeer, les critiques se demandent si ses effets pourront aller en augmentant ; ils font un retour sur les œuvres passées et comparent *Robert* aux *Huguenots* (1). Je trouve ici le second reproche, qui aujourd'hui encore est bien compréhensible (2) : Meyerbeer ne développe pas ses idées, mais les répète à l'infini.

Cette opinion est exprimée de façon peut-être un peu vive, mais bien conforme au sentiment allemand : « Tout *Robert* n'est qu'un bal masqué où tournoie une poussière d'idées, et où l'on danse ! »

Pour l'Allemagne, les *Huguenots* sont avec l'*Africaine* l'œuvre la plus importante du Maître. C'est de Paris maintenant qu'arrivent aux journaux spéciaux les critiques toutes faites, et une fois de plus nous avons l'avantage de choisir entre plusieurs critiques différentes d'une seule et même publication.

Nous y voyons qu'à cette époque l'Opéra à Paris avait atteint le point culminant de sa splendeur.

Le journaliste, tout en remarquant judicieusement qu'en France « la religion est traitée avec une chevaleresque indifférence », reçoit du Choral « Ein feste Burg », une impression de profonde gravité, de piété recueillie. Cette opinion doit être produite par la remarquable supériorité en France des instruments à vent, dont le jeu expressif me surprend aujourd'hui encore à Paris.

Jusqu'à présent je n'ai trouvé aucun article allemand qui se soit attaché à relever ce point ; par contre, toutes les innovations de Meyerbeer, dans ses opéras, sont vivement critiquées.

Le 4^e acte des *Huguenots* a valu à son auteur une véritable gloire en Allemagne. A propos du duo du 3^e acte, nous lisons : Jusqu'à présent Meyerbeer n'avait pas réussi à trouver « dans un élan mélodieux des accents aussi expressifs ».

Le hasard m'a amené à expliquer une partie de ce 4^e acte à des élèves de l'Académie de Munich. On n'arrive vraiment à la complète appréciation de la méthode du Maître que lorsqu'il faut, par des exemples si probants, convaincre de la nécessité du travail des esprits auxquels le rythme même en musique est chose inconnue. Tous les opéras de Meyerbeer (à l'exception peut-être des *Huguenots*) auraient disparu de la scène, que ses œuvres serviraient longtemps encore de « grammaire dramatique ».

(1) D'après mes recherches dans les journaux.

(2) Exprimé à l'occasion du duo.

J'ai sous les yeux deux appréciations bien différentes publiées par un même journal spécial : une critique de dilettante, exubérante d'enthousiasme, relève cependant des longueurs de texte, « un sentiment traînant », et traite même l'air connu de Marcel au 1^{er} acte d' « aberration capricieuse ». La seconde critique, quoique très élogieuse, est sans valeur, parce qu'elle ne repose pas sur l'impression scénique.

Nous trouvons à Leipzig un jugement plus sérieux.

La représentation des *Huguenots*, troublée le 9 avril 1837 par l'indisposition d'un artiste, eut lieu dans de bonnes conditions le 15 avril.

A la vérité, l'opéra fut trouvé plus « en dehors », plus « agissant sur les sens » que *Robert* ; par contre, l'impression réelle en est ainsi caractérisée : « plus gigantesque, plus pénétrant, plus aigu, plus mordant ». Ce sont les opinions venant de Paris qui se retrouvent dans cette critique.

Il semble que l'harmonie et la rythmique énergique de Meyerbeer aient enfin délivré chacun des molles mélodies italiennes.

Nous pouvons dire en passant que, non seulement Schumann, mais d'autres encore, se sont trouvés froissés à l'extrême par le sujet des *Huguenots* : un journaliste dit à ce sujet, non sans raison, que les *Huguenots* ont dû être confondus avec les *Hussites*.

Mais la véritable hostilité de la critique allemande éclate surtout après la représentation du *Prophète*.

Cette hostilité est absolument légitime, car avec cette œuvre Meyerbeer va violemment à l'encontre d'un mouvement esthétique en vogue en Allemagne à ce moment.

Avec Weber, le règne de l'opéra italien était détruit, et de tous côtés s'éveillaient les désirs de voir renaître l'opéra allemand. En même temps, l'apparition de quantité de compositions nouvelles pour musique symphonique de concert avait affiné le goût, qui de plus en plus se portait vers des formes plus fines, plus délicates. Et cinq actes (même ceux du *Don Juan* de Mozart) paraissent longs à un public désireux de reposer son oreille fatiguée par un dialogue interrompant la musique de temps en temps. Avec beaucoup de raison, un critique déplore la plate transformation de l'opérette allemande en vaudeville (Flotow).

Le *Prophète* est précisément la contradiction de tous ces dires : car dans cette œuvre, la Marche du Sacre est le pivot autour duquel tourne toute la pièce. Le critique de la 1^{re} représentation à Dresde caractérise ainsi l'intention de l'auteur : « Au lieu d'une impression esthétique, c'est l'ivresse qu'il a voulu communiquer à son auditoire. »

Je veux encore répéter ici deux jugements typiques ; le *Signal* écrit : « Nulle part nous n'apercevons le Génie véritable, cette force primordiale de celui qui toujours crée, toujours renouvelle. Qui ne connaît ces fausses cadences finales, ces chutes tonales trop souvent employées et si monotones à la longue, aussi ces transformations rythmiques et harmoniques, avec leur développement souvent si pénible, et bien d'autres curiosités musicales encore ? Tantôt l'orchestre est un volcan en ébullition, tantôt il n'est qu'un léger bruissement et se réduit à la maigre gracilité de quelques instruments. »

Voici ce que dit un critique à propos d'une représentation de l'*Étoile du Nord* (1855) : « Il n'est pas douteux que Meyerbeer soit un musicien dramatique de race, je veux dire qu'il en possède l'étoffe. Nous avons toujours pensé qu'en se

jetant dans les bras de la France, Meyerbeer a perdu la conception véritable de la musique dramatique, ainsi que ses maximes et conséquences, qu'il a appris à dédaigner la sincérité de l'effort artistique, le don entier de soi à son œuvre, à l'exclusion de tout autre motif, la vérité dans le fond et dans la forme. *L'Étoile du Nord* nous en donne la certitude absolue, et ce n'est pas sans tristesse que nous nous séparons d'un tel esprit »...

Il faut avoir été en France et avoir parcouru une partition française des *Huguenots* pour comprendre que Meyerbeer peut être apprécié hautement à titre de problème de race, mais qu'il faut le renier comme Allemand. C'est ainsi qu'à Paris la valse de *Faust* de Gounod est très bien comprise, tandis que nous la trouvons exécration, et cette différence ne résulte pas le moins du monde de l'exécution *technique* de l'œuvre.

Si nous résumons ce qu'en Allemagne il peut y avoir à dire sur Meyerbeer, nous devons regretter que la scène française, si brillante à cette époque (1828, *Muette* ; 1830, *Guillaume Tell*), nous ait enlevé notre maître, qui, par son origine, sa fortune et son intelligence, s'est senti destiné à un rôle international, auquel l'Allemagne, ne pouvait, à cette époque, prendre aucune part.

Dr FRITZ BRÜCKNER.

Meyerbeer et Wagner.

Meyerbeer, que l'on déprécie parfois injustement, n'a-t-il pas exercé une certaine influence sur Wagner ? L'auteur de *Tanhäuser* et de *Lohengrin* ne lui doit-il pas quelque chose ?

Meyerbeer est aujourd'hui le musicien le plus décrié ; ceux dont il est convenu de dire qu'ils mènent le mouvement musical n'ont pas assez d'épithètes méprisantes pour le qualifier, et lui, qui bénéficia vivant des succès les plus considérables, se trouve relégué maintenant tout à fait au second plan. Il est incontestable que Meyerbeer ne mérita jamais la gloire universelle qu'il obtint à un moment donné, il est non moins certain que ce furent jadis Schumann (1) et les critiques de Leipzig (2) qui avaient raison contre les panégyristes ; mais il est non moins indéniable que Meyerbeer occupe une place essentielle dans l'évolution de la musique dramatique, et que le dédain, un peu conventionnel peut-être, sous lequel on l'accable à présent est injustifié et provient d'un évident parti pris, sinon d'un malentendu.

L'action de Meyerbeer est absolument évidente. Il a non seulement exercé une influence caractérisée sur les musiciens de son temps, mais aussi sur le goût musical public, c'est-à-dire sur ceux que la musique intéresse en dehors du théâtre. Schumann en gémissait assez (3). Peu de compositeurs dramatiques de

(1) L'étude de Schumann sur les *Huguenots* est évidemment trop sévère ; n'empêche qu'il y fait de bien exactes constatations. « Son manque de style et d'originalité sont aussi absolus que son talent adroit à apprêter, à rendre brillant, à traiter dramatiquement, à instrumenter... » (*Gesammelte Schriften*, édition Jansen, tome II, page 62.)

(2) Suivant eux, sa méthode actuelle est un alliage dont les éléments sont plutôt juxtaposés que fondus. (*Un homme de rien. — Meyerbeer* ; page 33. Paris, 1841.)

(3) Voir *Gesammelte Schriften*, édition Jansen, tome II, page 34.

La période 1835-1880 ne lui doivent quelque chose. Berlioz (voir le finale de *Roméo* notamment, directement inspiré des *Huguenots*), Donizetti (*Don Sébastien*), Gounod, Halévy (Meyerbeer à son tour fit à celui-ci quelques emprunts), A. Thomas, Mermet, Massenet, Paladilhe, Reyer lui-même, ont subi son empire ; c'est certes un peu par lui aussi que Verdi transforma sa première manière et écrivit les *Vêpres Siciliennes*, *Don Carlos*, *Aïda*.

Wagner lui-même fut, à une certaine période au moins, attiré par Meyerbeer. Max Kalbeck, le critique musical viennois, a publié dans le *Neues Wiener Tagblatt* (31 octobre 1902) un fragment d'article datant de 1841 et où celui qui devait écrire le *Judaïsme dans la musique* célèbre sur le ton le plus emphatique la gloire de l'auteur des *Huguenots*, insiste sur son caractère « profondément allemand » et déclare que son style, qui fut auparavant sous l'influence des plus diverses écoles, s'est élevé à l'indépendance idéale et pure... Il y en a plusieurs pages sur le même ton. Cet article ne parut pas à l'époque et n'a jamais été publié du vivant de Wagner... Toutefois Wagner n'était pas homme à écrire absolument le contraire de ce qu'il pensait, et une bonne partie de l'article reflète au moins un des côtés de son opinion momentanée. Certes, Wagner n'a jamais « aimé » Meyerbeer, il était trop intimement, trop profondément Allemand pour cela ; mais il fut au début ébloui, fasciné par le prestige qui s'attachait à ses œuvres, par la magnificence des spectacles de l'Opéra de Paris et il exagéra la louange par désir de réussir de même, par envie de bénéficier de similaires avantages, comme plus tard il accentua la note contraire (1). Wagner fut-il par la suite si exagérément injuste envers Meyerbeer ? Hanslik (*Aus dem Tagebuche eines Musikers*) cite triomphalement cette phrase extraite d'*Opéra et drame* : « Dans la musique meyerbeerienne se manifeste un vide si effrayant, une telle fadeur, une telle nullité artistique, que nous sommes tentés d'égaliser à zéro son aptitude musicale spécifique. » Ce que Hanslick néglige de préciser, c'est que Wagner dit surtout cela comme argument à la thèse qu'il expose, et qu'il ajoute plus loin, dans le même intérêt, que Meyerbeer a trouvé au 4^e acte des *Huguenots*, « le plus riche, le plus noble et le plus pathétique accent musical », et l'on ne peut réellement lui en vouloir d'avoir parlé de la pauvreté misérable (*bettelhaften Armut*) de la musique meyerbeerienne quand on songe à certains « seconds actes » de ce répertoire. En réalité, Wagner a été moins sévère pour Meyerbeer que Schumann écrivant par exemple : « Je méprise cette gloire meyerbeerienne du plus profond de mon cœur » (*Gesammelte Schriften*, p. 64). — Peut-il vraiment être question de l'influence de Meyerbeer sur Wagner ? Il semble assez difficile de le préciser. En principe, un inventeur bénéficie toujours plus ou moins des découvertes faites par ses prédécesseurs : il faut toutefois constater que Meyerbeer a fort peu découvert : il a surtout su mettre à profit les multiples intentions et inventions des musiciens les plus divers, il est essentiellement un résultat d'influences « et pour

(1) Hanslick, au chapitre « Meyerbeer » dans *Aus dem Tagebuche eines Musikers*, parle aussi de cet article, dont l'original appartient à M. Lippmansohn, à Berlin.

On a beaucoup parlé de l'ingratitude de Wagner envers Meyerbeer ; peut-être s'exagère-t-on les services que ce dernier lui rendit. Meyerbeer garda-t-il ensuite réellement le silence neutre que lui prête notamment Mendel ? Les biographes ne sont pas d'accord à ce sujet. Pour les rapports entre Wagner et Meyerbeer, voir spécialement : Hermann Mendel, *Meyerbeer, sein Leben und Wirken*, Berlin, 1869 (pp. 90 et suiv.) ; — Dr J. Schucht, *Meyerbeer's Leben und Bildungsgang*, Leipzig, 1869 (chap. 20) ; — Blaze de Bury, *Meyerbeer et son temps*, Paris, 1865 ; — Dr A. Kohut, *Meyerbeer*, Leipzig (p. 78).

préciser, nous devons dire que c'est à travers Meyerbeer que des hommes comme Gluck, Spontini, Rossini, Auber, etc. (Schumann en cite bien d'autres), eurent peut-être le plus d'action. » Hanslik écrit que sans Meyerbeer, *Rienzi* et *Tannhæuser* eussent difficilement existé (*aus dem Tagebuche*) ; il affirme même une autre fois (*Moderne oper*, p. 139) que sans l'antériorité meyerbeerienne « on ne pourrait même supposer *Rienzi*, *Tannhæuser* et le *Vaisseau Fantôme* ». Cela paraît fort exact au premier abord, surtout en ce qui concerne *Rienzi* ; mais nous devons à la vérité de constater que Wagner, qui s'était appelé en 1842 « le plus sincère élève de Meyerbeer », avait pour Spontini une profonde admiration. (Voir dans ses *Gesammelte Schriften* : Souvenirs sur Spontini.) C'est Meyerbeer qu'il a suivi en choisissant un sujet historique à grande mise en scène, en accentuant le tapage des extériorités ; mais Meyerbeer n'est pas seul responsable de *Rienzi* ; est-ce que Wagner n'aurait pas également voulu continuer Spontini... ? Hanslick dirait donc peut-être plus justement que sans Spontini notamment, Meyerbeer aurait probablement bien moins donné à Wagner l'occasion de l'imiter dans *Rienzi* (facture à part : c'est d'ailleurs au *Prophète*, qu'il précéda de sept années, que cet ouvrage ressemble le plus). En ce qui concerne *Tannhæuser*, Wagner l'eût certes traité autrement s'il n'avait connu le grand opéra français, et certaines formes de cet ouvrage en dérivent apparemment ; mais l'influence meyerbeerienne est ici plus encore qu'ailleurs purement extérieure, et la suggestion de Weber beaucoup plus prépondérante. Il y a du Meyerbeer dans le finale du premier acte, dans le défilé, la marche (qui est d'ailleurs un peu une réminiscence mendelssohnienne) et le finale du second ; mais le sublime sentiment poétique, mais tout ce qui fait de cette partition une des plus élevées créations du maître vient d'ailleurs, et la différence de point de vue qu'il y a toujours entre Meyerbeer et Wagner a bien été établie par Camille Bellaigue lorsqu'il écrivit : « De l'idée religieuse que Wagner lui-même, le Wagner de *Parsifal*, devait prendre un jour pour thème de ses imaginations sublimes et de ses attendrissantes rêveries, de cette idée le Meyerbeer du *Prophète* et des *Huguenots* surtout a fait un ressort dramatique, un principe d'action par lequel on vit, pour lequel on tue et pour lequel on meurt. » (*Portraits et silhouettes de musiciens*, Paris, 1896.) *Tannhæuser* pourrait, à la rigueur, avoir quelques points de contact avec *Robert le Diable* ; la scène dernière de cet opéra a peut-être un peu influencé Wagner en ce qui concerne le finale de son drame.

Mais, s'il y a des analogies, quelles différences !

Est-ce que, moralement et psychologiquement, tout ne sépare pas Wagner de Meyerbeer ? Le premier était, voulait encore plus être une manifestation essentiellement germanique, tandis que l'autre, au contraire, était un cosmopolite qui essaya, non pas en réalité d'amalgamer, mais de faire valoir tour à tour en un ensemble composite les styles musicaux les plus dissemblables d'Allemagne, de France et d'Italie. Comparez d'ailleurs leur mélodique : en dehors de quelques phrases splendides dont ses partitions essentielles contiennent toutes un certain nombre, Meyerbeer abuse du refrain, du motif pimpant qu'il emprunte carrément à Auber, en l'alourdissant ; il développe à peine la phrase, en soude plusieurs sans façon bout à bout, ne s'inquiète pas le moins du monde du rapport exact qu'il doit y avoir entre le mot et la note. On se demande parfois si la mélodie a vraiment été écrite sous les paroles entendues. Or ce sont justement les qualités contraires qui caractérisent Wagner : celui-ci

délaie et étend, étend un motif jusqu'à la dernière limite. On ne saurait d'ailleurs mieux comparer la manière de procéder des deux compositeurs qu'en établissant un parallèle entre les façons dont chacun travaille un motif identique. Rapprochez en effet le thème du tournoi, du 2^e acte de *Robert*, des deux premières mesures de l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*!...

L'étude de leur mélodique est des plus significatives pour préciser à quel degré Meyerbeer et Wagner sont, sous certains rapports, étrangers l'un à l'autre. Meyerbeer a souvent de beaux débuts de phrases, il a quelquefois de superbes accents, mais il adore les rythmes vulgaires, l'éclat trivial, les couplets secs ; de plus, il sait peu développer une mélodie ; ses inspirations sont morcelées, faites de bribes et de pièces, il ne sait pas dégager la conséquence naturelle, en un mot faire aboutir un thème ; de plus, il se soucie de faire briller l'interprète et sacrifie le chant au chanteur.

Wagner, lui, possède ces facultés à l'excès ; il les exagère même ; peu de musiciens savent comme lui faire valoir un motif ; mais la couleur est tout autre. Les inspirations de Wagner sont beaucoup plus capiteuses, sa phrase est celle d'un symphoniste ; il a l'amour du chromatique, dont Meyerbeer n'use presque pas ; enfin il n'écrit jamais de « rôles » et veut des interprètes.

Ce qui sépare particulièrement Meyerbeer de Wagner, c'est que chez celui-ci les événements extérieurs sont, sinon négligés, du moins tout à fait mis en arrière, tandis que chez le premier ils représentent l'intérêt à peu près unique et la raison d'être même de l'ouvrage. Wagner veut dégager la synthèse même du sujet qu'il traite, en extraire les divers sentiments latents, ne pas seulement faire mouvoir l'apparence extérieure de figures plus ou moins conventionnellement déterminées, mais nous initier à leur nature même et à ce qu'elles représentent et signifient. Meyerbeer fait bénéficier l'intrigue de l'intérêt des personnages ; il nous campe ces derniers dans l'attitude qui convient le plus aisément au mouvement scénique et ne s'inquiète pas le moins du monde de leur caractère et de leur signification. Ce sont de vagues silhouettes qui servent à toutes fins.

Pour ce qui est de l'*expression*, Meyerbeer et Wagner sont également très éloignés l'un de l'autre : le premier ne s'attarde jamais, a le talent de frapper par une note brève et un cri juste ; l'autre dilue, prolonge. Meyerbeer excelle dans l'interjection soudaine, Wagner dans la progression lente ; l'un agit rapidement, l'autre expose : l'un saisit et décore, le second rêve, contemple et explique.

Meyerbeer enfin a une certaine familiarité de langage. (Parlant d'un refrain meyerbeerien, Lionel Dauriac emploie les termes suivants : « *La marque de rotture reste ineffaçable* », dans la *Psychologie de l'opéra français*, Paris, 1897, p. 100.) Wagner est toujours un peu emphatique ; c'est le lied germain quelquefois teinté d'italianisme, la déclamation majestueuse unie à la symphonie, c'est enfin un complexe qui analyse et exprime des situations et des états d'âme avec des réflexions de philosophe. Il y a chez Wagner un fataliste, un ambitieux, un prodigue ; Meyerbeer a le génie clair et pratique ; il présente admirablement son affaire, il est habile au suprême degré, il ménage ses effets, son public, et sait comme nul autre déguiser ses défauts, pousser ses qualités et tirer parti de tout. — Que conclure de tout cela ? Ayant constaté les considérables diversités morales, psychologiques et sentimentales des deux compositeurs, devons-nous finalement déclarer que Wagner ne doit rien à Meyerbeer ? Nullement.

Cette influence fut évidemment diffuse, et Wagner ne la subit qu'involontairement ; n'empêche que c'est à cause de Meyerbeer, sinon par lui absolument, qu'il suivit sa première voie, et que c'est ce dernier qui lui donna l'occasion de développer et de modifier certaines formes. En réalité, les constructions de Wagner ont bénéficié des « châssis » de Meyerbeer ; celui-ci lui donna également l'amour des grandes machines scéniques, des mouvements de masse. Wagner se souvient involontairement de Meyerbeer, presque chaque fois qu'il traite des ensembles.

Absolument séparés par leur tendance objective, ils se rencontrent en définitive sur le même terrain parce qu'ils ont choisi un champ d'action identique : le théâtre. Tous deux voulurent faire du drame, c'est-à-dire émouvoir des foules ; ils virent les choses à des points de vue absolument différents ; mais en somme Wagner aspire par des moyens plus élevés à l'effet que Meyerbeer obtient par des procédés plus gros, et Max Kalbeck n'a pas absolument tort lorsqu'il conclut (article cité plus haut) : « La musique de Wagner se rapporte à celle de Meyerbeer comme un tableau à l'huile, dont les couleurs se dilueraient dans des demi-teintes innombrables, à une fresque brossée d'un pinceau large et énergique. »

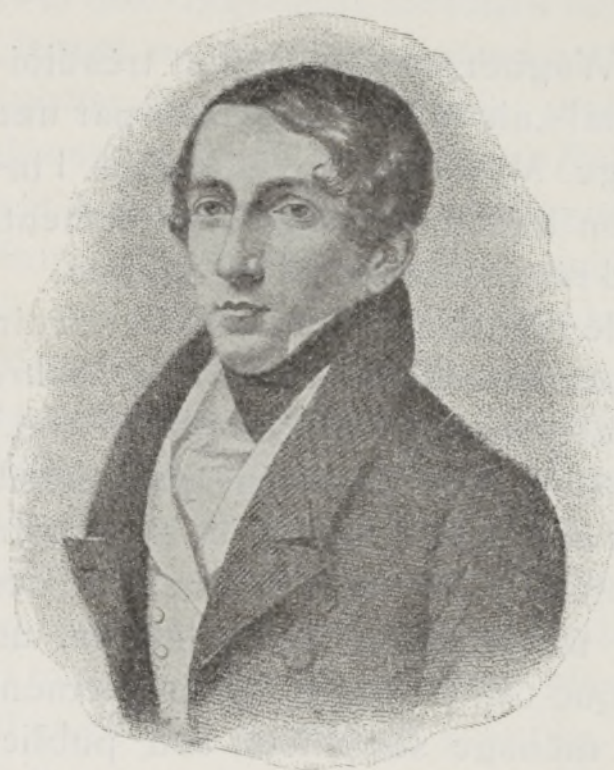
E. DE SOLENIÈRE.

Meyerbeer à Paris.

(NOTES).

Un de nos amis, dont nous aimons à interroger l'expérience, et qui dissimule trop modestement sous un pseudonyme une grande connaissance des choses du théâtre, veut bien nous adresser la lettre suivante :

Vous me demandez, mon cher ami, quelques souvenirs sur Meyerbeer ; c'est toute ma jeunesse que votre lettre a fait revivre, — en imagination, hélas ! Je ne



Meyerbeer à 20 ans.

suis pas encore assez « ancêtre » pour avoir assisté à la première de *Robert* ; mais j'ai vécu dans l'intimité de personnes qui avaient reçu l'impression directe de cette grande époque ; et aujourd'hui encore les noms de Nourrit, de Damoreau, de Taglioni, de tant d'autres grands artistes, ont sur moi un pouvoir d'évocation magique : ils ressuscitent un passé de gloire, d'enthousiasme, d'élégance romantique, d'art tout à fait « Renaissance », et de beauté. Mais rassurez-vous, je ne vous infligerai pas la lecture d'un simple panégyrique. Je sais que les grands hommes ont leurs faiblesses ; je vous parlerai de celles de Meyerbeer, bien que je sois un de ses admirateurs.

Il faut cependant être juste. On a reproché à l'auteur des *Huguenots* d'être un peu... comment dirai-je ?... « faiseur », — mais pas au sens où les Grecs prenaient ce mot pour désigner le poète. Au

risque de vous sembler paradoxal, je n'hésite pas à expliquer toute cette partie un peu fâcheuse du caractère de Meyerbeer par l'influence qu'exerça sur lui son premier maître, l'abbé Vogler. Il y a sur cet abbé Vogler, grand entrepreneur de choses musicales, des jugements de Mozart bien sévères, qui ont été réunis par M. Otto Jahn, au 2^e volume de son classique ouvrage (p. 765). « M. le vice kapellmeister Vogler, écrit Mozart, est un *bouffon musical creux* (ein öder musikalischer Spassmacher). Il apprend beaucoup plus à compter qu'à composer ; il se vante en effet de former un chanteur en 3 semaines, un compositeur en 6... » Cet abbé, qui savait l'art de la fugue, qui était fort habile, et inventait à chaque instant des nouveautés retentissantes, à la Fétis, a écrit un opéra comique, *la Kermesse de la foire flamande*, tombé en 1783, et que Grimm juge ainsi dans la *Correspondance littéraire* (XI, p. 466) : «... C'est peut-être ce qui a été donné depuis longtemps de plus trivial. » Tel est cependant le maître à l'école duquel fut élevé celui qui plus tard devait disputer à Rossini la gloire d'être, au théâtre, le premier musicien de son temps. Comment oublier que son condisciple, à cette



L'abbé Vogler, maître de Meyerbeer.



C. M. Von Weber. condisciple et ami de Meyerbeer.

même école Vogler, fut Weber, l'auteur du *Freischütz*, plus âgé de 10 ans ? Une étroite amitié lia les deux grands musiciens ; mais quelle différence entre ces deux natures ! L'un, Allemand obstiné, et Allemand romantique par-dessus le marché ; l'autre, souple et divers, cosmopolite, et d'éclectisme un peu flottant ; — tous deux inspirés sans doute et merveilleusement doués, mais l'un ayant au plus haut degré le sens de l'orchestre et le génie de la couleur instrumentale, l'autre sacrifiant volontiers la symphonie à l'effet purement vocal. Je ne sais rien de plus *brillant*, malgré l'opposition et l'évidente inégalité des

deux génies, que les ouvrages de ces deux Maîtres.

Meyerbeer se rajeunissait volontiers. Eugène de Mirecourt, en rapports suivis avec lui au moment où il préparait sa biographie, nous dit : « Né à Berlin le 5 septembre 1794. » La date exacte a été donnée « d'après les registres de la commune israélite de Berlin » par un des secrétaires de Meyerbeer, Johannès Weber, l'ancien critique du *Temps* : c'est le 23 septembre 1791. Je ne vous rappellerai pas les succès que l'élève de Lauska et de Clementi obtint, tout enfant, comme pianiste prodige, — obligé cependant, à Vienne, de battre en retraite devant

Hummel, qu'il devait bientôt surpasser, après un labeur obstiné de six mois. Je me bornerai à quelques faits qui ont marqué sa carrière dramatique, laissant aux professionnels le soin de l'apprécier artistiquement.

Au cours de ses succès en Italie, Meyerbeer avait eu pour interprètes les plus célèbres artistes de la péninsule : M^{me} Pisaroni dans *Romilda e Costanza* (Padoue, 1813) ; M^{me} Carolina Bassi dans *Semiramide riconosciuta* (Turin, 1819) ; Levasseur, pour ses débuts italiens dans *Margherita d'Angiu* (Milan, 1820) ; Lablache et M^{me} Pisaroni, dans *l'Esule di Granada* (Milan, 1822) ; enfin M^{me} Meric-Lalande dans *Crociato in Egitto* (Venise, 1824). Lorsque le surintendant des théâtres de Paris, Sosthènes de la Rochefoucauld, écrivit à Meyerbeer sur le désir exprimé par Charles X, le compositeur n'hésita pas un instant, et vint monter aux Bouffes le *Crociato*, son dernier et son plus grand succès. Mais ce n'est qu'en 1830 — après son mariage, qui eut lieu en 1827 — qu'il revint en France pour les répétitions et la mise en scène de *Robert le Diable*, qu'il voulait diriger lui-même. C'est alors qu'il transforma son nom de *Jacob* en *Giacomo*, au grand scandale de son ami Weber.

A l'époque où Meyerbeer arrivait à Paris, le vent soufflait aux révolutions littéraires, musicales, politiques. Le maestro se jeta résolument dans la mêlée, devinant que le Romantisme convenait à son tempérament et lui offrirait l'occasion de développer ses qualités dramatiques. Auber, avec la *Muette de Portici*, et Rossini, avec *Guillaume Tell*, venaient d'ouvrir une voie nouvelle ; mais il y avait encore à faire après eux ou à côté d'eux.

Le collaborateur principal de Meyerbeer fut Scribe, qui signa presque tous les opéras du Maître. Les autres ne furent que des sous-ordres malgré leur notoriété personnelle : C. Delavigne pour *Robert le Diable* ; — E. Deschamps, l'aimable poète, pour les *Huguenots* ; — Jules Barbier et Michel Carré pour le *Païdon de Ploërmel*. — Scribe prit pour lui seul la responsabilité du *Prophète*, de *l'Étoile du Nord* et de *l'Africaine*. Chose curieuse, ce fut Scribe, le plus bourgeois des écrivains, qui donna à son compositeur, pour *Robert* et les *Huguenots*, des livrets romantiques à souhait, et qui, malgré la vulgarité de son style et la pauvreté de ses rimes, contribua pour une part que l'on ne saurait nier au succès toujours constant du répertoire de Meyerbeer !

Puisque je parle des collaborateurs littéraires de Meyerbeer, il n'est que juste de dire quelques mots de Gouin et d'Auguste, qui furent eux aussi, à leur façon, des collaborateurs dont le maître appréciait les services. Le premier, Gouin, préparait les traités avec les éditeurs, entretenait les relations avec la presse, rendait visite aux artistes et réchauffait leur zèle, faisait enfin tout ce que Meyerbeer, par dignité ou par empêchement, ne pouvait faire lui-même. Quant au second, Auguste, c'était tout simplement le chef de claque de l'Opéra ; mais quel chef, et quel claqueur ! On savait que pendant les répétitions Meyerbeer n'hésitait pas à prendre les avis d'Auguste. Il arriva même que certains morceaux furent supprimés, qui paraissaient dangereux à ce prudent conseiller : « Il s'y connaît mieux que moi », disait plaisamment l'illustre compositeur.

Henri Heine raillait impitoyablement son coreligionnaire et compatriote du soin avec lequel il surveillait les petits côtés de son œuvre : « Qui donc s'occupera de sa gloire quand il sera mort ? » disait-il. Meyerbeer comptait certainement que ses œuvres seraient suffisantes pour suppléer à son absence.

*
**

On sait que Rossini et Meyerbeer, très bons amis en apparence, se détestaient cordialement. Et, de fait, il reste de nombreux souvenirs qui témoignent de cette rivalité fâcheuse mais bien humaine. Rossini, très fin et très mordant, ne se gênait pas pour faire connaître ce qu'il pensait de son confrère, sous une forme humoristique. Un certain jour que plusieurs amis le pressaient de donner une suite à son chef-d'œuvre, *Guillaume Tell* : « Patientez, faites comme moi : j'attends bien !... — Qu'attendez-vous donc ? — Que les Juifs aient fini leur sabbat ! » Toutefois cela se passait en l'absence de Meyerbeer. Voici qui est plus direct. Un soir que les deux rivaux assistaient à une représentation des *Huguenots*, Meyerbeer, très aimable, interrogeait : « Pourquoi, cher ami, ne pas nous donner un nouveau chef-d'œuvre ? » Et Rossini de répondre : « Vous voyez bien que ces gens-là — il indiquait du geste tout l'orchestre — n'entendent plus rien à la musique. »

Meyerbeer prenait sa revanche de façon plus discrète. Il payait, disait-on, des spectateurs pour aller somnoler aux opéras de Rossini. Parfois même il jouait lui-même le rôle de dormeur. Jules Sandeau, se trouvant à une représentation de *Semiramide* aux Bouffes, vit Meyerbeer applaudir frénétiquement M^{me} Bosio, que sans doute il voulait ménager ; mais dès que l'artiste eut cessé de chanter, le maître ferma les yeux et parut plongé en un profond sommeil. « Voici Meyerbeer qui s'économise un dormeur ! » murmura Sandeau à l'oreille de son voisin.

Aujourd'hui, les deux maîtres réconciliés figurent côte à côte en notre Académie nationale de musique et de danse. Meyerbeer a son buste en bronze doré dans l'un des œils-de-bœuf de la façade.

Mais il est temps de parler des opéras de Meyerbeer.

Robert le Diable, 1831. — On était alors, je vous l'ai dit, en plein romantisme. Alexandre Dumas donnait, cette année-là, *Antony* à la Porte Saint-Martin (3 mai), *Richard d'Arlington* (même théâtre, 10 décembre), et *Charles VII* à l'Odéon (22 octobre)... Le public était tout préparé pour *Robert le Diable*, premier opéra inédit de Meyerbeer à Paris.

A la suite de la Révolution de 1830, l'Académie royale de musique était devenue entreprise particulière dépendant du ministre de l'intérieur.

Le Dr Véron fut nommé directeur (2 mars 1831) et trouva *Robert le Diable* dans son cahier des charges. Il n'en témoigna qu'une médiocre satisfaction. Cet ouvrage, qui devait faire sa fortune et celle de l'Opéra, ne lui inspirait pas confiance ; il est même à peu près démontré que si le compositeur, heureusement fort riche et généreux, n'avait pas avancé une trentaine de mille francs au rusé docteur, *Robert le Diable* eût été remis aux calendes. Meyerbeer écrivit à ce sujet une lettre fort élogieuse qui parut dans les *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, et déclara fausses « ces rumeurs accréditées par une foule de journaux d'après lesquelles vous n'auriez monté *Robert le Diable* que malgré vous... ; d'après lesquelles j'aurais même été obligé de payer de mes deniers personnels l'orgue employé au 5^e acte de cet ouvrage..., etc. » Mais cette lettre, datée du 9 février 1854, à 23 ans de distance, indique seulement que le docteur Véron avait sur le cœur ce fameux orgue qu'on ne cessait de lui rappeler, et que Meyerbeer usait au besoin de magnanimité. Quand on interrogeait le maître dans l'intimité, ses dénégations étaient plutôt timides.

Toutefois, les questions d'intérêt réglées entre les intéressés, Véron fit bien les choses. Vous savez que *Robert le Diable* avait tout d'abord été traité en opéra comique. Il en résulta des hésitations pour la distribution des rôles. Ainsi le rôle de Bertram était primitivement échu au baryton Dabadie; c'est Véron qui décida Meyerbeer à modifier pour Levasseur ce rôle de basse qui prit une importance capitale.

M^{me} Schrœder-Devrient, artiste de talent, devait interpréter le personnage d'Alice, et au dernier moment se retira. Ce fut alors M^{me} Dorus qui créa le rôle avec succès. Mais à partir de la trentième, M^{me} Falcon, l'incomparable cantatrice, qui chantait de deux jours l'un, finit par éclipser complètement la créatrice. Nourrit prit le rôle de Robert et lui imprima un cachet ineffaçable. M^{me} Damoreau était supérieure dans la princesse Isabelle. Enfin Lafont, excellent artiste de second ordre, tenait le personnage de Raimbaud. M^{me} Taglioni, l'inoubliable ballerine, M^{mes} Montessu, Noblet et Julia étaient à la tête du corps de ballet. M^{me} Dupont, au second acte, dansa un pas de cinq qui a été supprimé plus tard.

Le ballet avait été réglé par Coralli.

Le succès de *Robert* fut sans précédent, malgré les incidents de la première représentation et les craintes de Meyerbeer. L'illustre maître, très superstitieux, était allé consulter la célèbre somnambule M^{lle} Lenormand, qui pronostiqua trois chutes ! De là les craintes qui assaillirent le compositeur au dernier moment. Le curieux de l'affaire, c'est que la triple prédiction se réalisa, et voici comment.

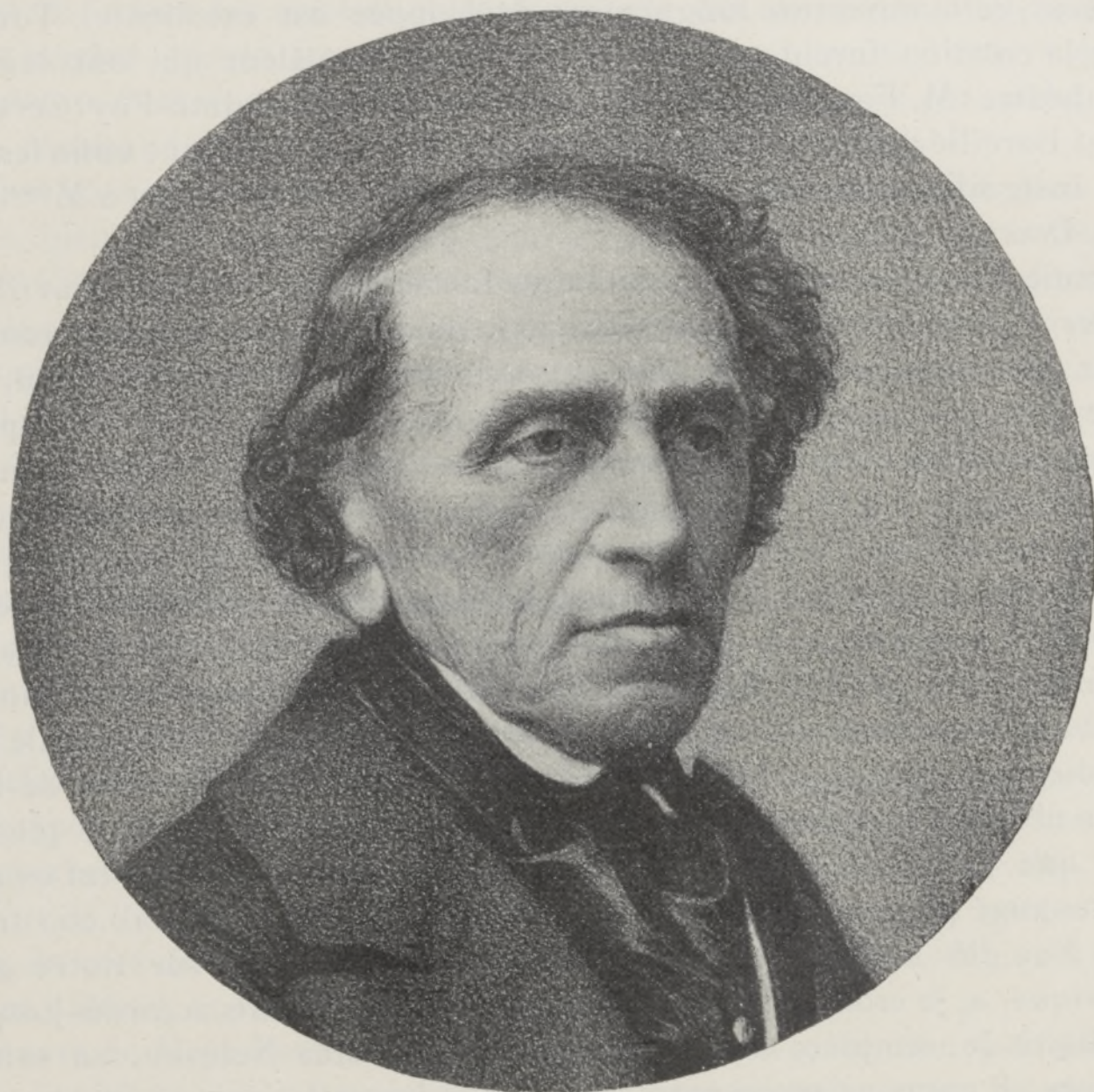
Un portant surchargé de lampes s'écroula, pendant le 3^e acte, aux pieds de M^{me} Dorus ; l'artiste, impassible, recula d'un pas et continua de chanter son rôle. Au troisième acte, un rideau de nuages s'abattit sur le tombeau où M^{me} Taglioni attendait, couchée, le signal du chef d'orchestre ; l'artiste bondit et, grâce à son agilité, évita le danger. Au cinquième acte, l'accident faillit tourner au tragique ; Nourrit, entraîné par Bertram-Levasseur dans la trappe anglaise qui l'engloutissait, ne dut qu'à un hasard providentiel une chute non mortelle ; mais l'excellent artiste, sain et sauf, se fit saigner le soir même, pour éviter des suites fâcheuses ; c'était alors le remède obligé.

Meyerbeer n'eut donc rien à reprocher à M^{lle} Lenormand, ce qui n'était pas fait pour le guérir de ses superstitieuses coutumes.

Meyerbeer eut encore des interprètes de premier ordre pour la première des *Huguenots* (29 février 1836) : Nourrit (*Raoul*), Levasseur (*Marcel*), Lafont (*Raimbaud*), M^{lle} Falcon (*Valentine*), M^{lle} Flécheux-Urbain (*Le page*). Le soliste qui accompagnait la célèbre romance « Plus blanche que la blanche hermine », était l'altiste Uhan, que ses camarades avaient surnommé l'Alto du bon Dieu, à cause de son mysticisme. Uhan exécutait ses morceaux en tournant le dos à la scène, pour éviter la vue de ce spectacle profane. Les plus grands artistes ont repris les rôles des *Huguenots* ; je citerai Duprez, Roger et Gueymard pour Raoul ; Edouard de Reské pour Marcel en 1889 ; Delmas pour Saint-Bris ; et M^{mes} Vandenheuvel-Duprez, Alboni, Cruvelli (1853), Gueymard Lauters pour les rôles de femmes. Lors de l'inauguration de la salle actuelle (*Théâtre national de l'Opéra*, disaient les affiches du 5 janvier 1875), la Bénédiction des poignards figurait au programme ; c'est M. Gailhard (l'artiste distingué, aujourd'hui directeur de l'Opéra) qui tenait le rôle de Saint-Bris.

Les *Huguenots* atteignirent leur 100^e représentation en 3 ans et 5 mois. Dans l'incendie de la salle de la rue le Peletier disparut la fameuse cloche qui, suivant la tradition, avait donné le signal de la Saint-Barthélemy dans le beffroi de Saint-Germain-l'Auxerrois.

Les artistes de la création du *Prophète* (16 avril 1849) furent : Roger (*Jean de Leyde*) ; Levasseur, Gueymard (qui débutait) et Euzet (les trois anabaptistes) ;



Meyerbeer.

M^{me} Pauline Viardot (*Fidès*) M^{lle} Castellan (*Bertha*). — Le beau Mario chanta le rôle de Jean à Londres ; Gueymard, Villaret, Jean de Reské, en 1891, le reprirent avec succès. L'Alboni après M^{me} Viardot fut remarquable dans le rôle de *Fidès*. Le *Prophète* fut le dernier opéra représenté rue le Peletier la veille de l'incendie qui se produisit à l'issue d'une répétition de *Jeanne d'Arc* (28 octobre 1875). Les décors du *Prophète* brûlèrent à leur tour dans les magasins de décors de la rue Bergère, en 1894.

Pour l'*Etoile du Nord*, opéra de demi-caractère, représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique (16 février 1854), Meyerbeer s'est contenté à peu près de recoudre ensemble les morceaux du *Camp de Silésie*, opéra allemand représenté à Berlin le 7 décembre 1844 pour l'inauguration du Théâtre royal. Rompant avec ses habitudes, il a écrit pour cette partition une ouverture d'un très bel effet.

Les artistes de la création furent : Bataille-Peters (Michaeloff, *basse*) ; Jourdan

(Georges, *ténor*) ; Mocker (Danilowitz, *ténor*) ; Hermann Léon (Gritzenko, *basse*) ; M^{lle} Duprez (Catherine, *soprano*) ; M^{lle} Lefebvre (Prascovia, *soprano*) ; M^{lles} Lemercier et Decroix (les Vivandières).

Le Pardon de Ploërmel (4 avril 1859) est le seul opéra de Meyerbeer représenté en France auquel Scribe ne prêta pas sa collaboration. Il fut remplacé — on ne saurait dire avec avantage — par MM. Jules Barbier et Michel Carré. Comme pour *l'Etoile du Nord*, le maître écrivit une ouverture ; et, de l'avis des critiques les plus sévères, cette ouverture longuement développée est excellente. Tous les rôles de la création furent tenus par des artistes de valeur qui ont laissé un nom au théâtre : M. Faure (*Hoël*) ; M^{me} Cabel (*Dinorah*) ; Sainte-Foy (*Corentin*) ; Warot et Bareille dirent les airs du Faucheur et du Chasseur ; enfin les rôles presque insignifiants étaient confiés à MM. Lemaire et Paliani et à M^{mes} Belia, Breuillé, Decroix et Dupuy.

La première représentation de *l'Africaine* fut donnée le vendredi 28 avril 1865. Meyerbeer était mort l'année précédente, quelques jours après avoir remis au Directeur de l'Opéra sa partition revue et définitive. Si le maître eût vécu, il est probable cependant qu'un certain nombre de modifications y eût été apporté. Fétis, ami intime et exécuteur testamentaire, fut chargé de surveiller la mise au point pour la scène ; mais le manuscrit original ne dut subir aucune modification. Le même Fétis affirmait que *l'Africaine* avait été composée en même temps que le *Prophète*, et que dès 1849 elle était terminée. Seize années d'attente pour l'illustre compositeur qui régnait à peu près en maître absolu à l'Opéra, cela paraît invraisemblable ! Si Meyerbeer eût vécu, la première n'eût certainement pas été donnée un vendredi, en raison de sa superstition un peu puérile ; mais on peut dire que cela n'eut pas d'influence fâcheuse sur les destinées de *l'Africaine*, qui obtint cent représentations en dix mois. Ce fut le succès le plus foudroyant que j'aie vu à l'Opéra. Naudin, indiqué par Meyerbeer, fut exigé par Fétis et engagé pour le rôle de Vasco de Gama à raison de 110.000 francs ; ce ténor l'un des artistes les moins complets qui parurent sur notre grande scène lyrique, a, je crois, obtenu les plus gros appointements accordés jusqu'à ce jour. Villaret le remplaça avec avantage. Faure créa Nelusko, on sait avec quel succès ; il eut pour successeurs Devoyod et Lassalle, qui, malgré leurs brillantes qualités, ne le firent pas oublier. Belval était un superbe Don Pedro ; c'est Obin, artiste excellent, qui continua le rôle. Warot (Don Alvar, Castelmary (Don Diégo), Obin (grand prêtre de Brahma), David (grand inquisiteur), complétaient un excellent ensemble. Enfin M^{me} Marie Sasse (Sélika) a pu être remplacée, mais n'a jamais été surpassée. M^{lle} Marie Batua fut parfaite dans le rôle d'Inès. *L'Africaine* fait toujours partie du répertoire. La dernière reprise, après une interruption de quelque durée, date du 28 février 1902. La distribution des rôles, honorable, mais sans aucun relief, — sauf le rôle de Nelusko, confié à Noté, — n'était pas faite pour déterminer un emballement du public. Et cependant *l'Africaine*, malgré son grand âge, obtint en cette année-là encore 13 représentations ; la *Valkyrie* n'en eut que 11, *Lohengrin* 12, et *Tannhäuser* 6. Ces chiffres, sans commentaires, ont leur éloquence.

*
* *

Pour faire suite à ces notes sur Meyerbeer, voici un détail spécial d'un certain intérêt. C'est de la première représentation de *Robert* que date la prospé-

rité des marchands de billets. Ces industriels, jusqu'à cette époque, tolérés par la police, mais non reconnus, vivaient au jour le jour. Le docteur Véron, qui ne reculait pas devant le scandale, fit une opposition arbitraire à ces collaborateurs obscurs, *ses meilleurs amis*, disait Malitourne, qui faisaient mieux que personne le succès de *Robert* en enlevant toutes les places dès l'ouverture du bureau de location. Traqués de toutes parts, les marchands de billets prirent bureaux sur rue, et par conséquent patente officielle. C'était l'existence légale ! Cela leur permit de former des sociétés et de distribuer des dividendes. Certains offices furent vendus 50.000 francs et plus. Depuis ils ont traité d'égal à égal avec les auteurs, dont ils sont devenus parfois les banquiers... ils ont même, fort souvent, commandité des directeurs de théâtre dans l'embarras !

Il faut ici s'arrêter : *Sat prata biberunt...* J'ai dû laisser de côté bien des souvenirs, bien des faits intéressants qui me revenaient en mémoire ; mais « ils sont trop ». C'est ainsi que je n'ai rien dit des petites querelles de Meyerbeer et de Dupré, que le maître n'aimait pas, peut-être parce qu'il avait été l'artiste préféré de Rossini. J'ai également passé sous silence les discussions orageuses avec Castil-Blaze, l'outrecuidant critique, qui a rendu de réels services à l'art musical, mais qui les faisait chèrement payer. Et cependant, que d'anecdotes amusantes de ce côté ! C'est Castil-Blaze qui, rencontrant un ami au sortir de l'Opéra, s'écriait, rouge d'indignation : « Ce Meyerbeer... il me prend ma place ! » Le même critique a écrit « qu'on ne devrait conserver des *Huguenots* que le 4^e acte », parce que : « Cet ouvrage doit la plus grande partie de son existence à son 4^e acte. Pourquoi n'a-t-on pas imaginé de séparer ce fragment superbe de son entourage ? » Au moyen d'une heureuse démolition, les *Huguenots* passaient à l'état de chef-d'œuvre ! On reconnaît bien là le cuisinier musical qui *arrangeait* Weber et l'exaspérait, tout en prétendant le servir. — J'aurais aimé à parler des relations de Meyerbeer et de Berlioz, qui sur la fin devinrent moins cordiales, mais qui pendant de longues années furent sincères et affectueuses de part et d'autre. Enfin, du côté de Wagner, que de détails curieux à signaler ! Mais ici le terrain devient brûlant, et mieux vaut décidément se taire.

L'œuvre de Meyerbeer est appréciée d'autre part avec une parfaite compétence ; je n'ai donc pas à y revenir. Mais je peux rappeler que, de son vivant, le maître fut honoré comme un dieu, à l'égal de Mozart et de Beethoven. Ses panégyristes, à la tête desquels nous devons mettre Blaze de Bury, étaient innombrables, et « son succès étourdissant », comme disait Rossini, empêchait d'entendre les protestations des frères Escudier et de Fiorentino, seuls adversaires ou à peu près qu'il rencontra de son vivant. Aujourd'hui que certains musiciens « avancés » veulent rabaisser Meyerbeer, je conclurai, dans l'espoir de remettre les choses à leur place, en reproduisant quelques lignes de l'Eloge prononcé sous la Coupole par Beulé, le regretté secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts : « Il (Meyerbeer) a aimé son art jusqu'à l'adoration... Il n'a pas cessé d'étudier les plus belles créations des maîtres, alors qu'il avait lui-même le droit de se croire un maître ;... il n'a reculé devant aucun labeur, et, en luttant avec une louable opiniâtreté, il a montré une fois de plus que la patience est la moitié du génie. »

On ne saurait mieux dire, à mon avis, pour résumer la carrière de Meyerbeer, et lui rendre hommage en toute impartialité.

JAN SOL.

Un musicien romantique au temps de Meyerbeer.

Chapeau à larges bords, *lévite* descendant jusqu'aux talons, cravate blanche, longs cheveux, souliers lacés, physionomie ascétique, regard exprimant une sorte de nostalgie céleste, sorte de moine paraissant arraché à la cellule. — Hoffmann catholique, — tel était le voisin de table qu'avait au Café Anglais, durant la semaine sainte de 1842, A. de Pontmartin. Cet homme singulier (qu'il a portraituré dans ses *Souvenirs d'un mélomane*), remarquable à la fois par sa piété profonde et par un amour quasi mystique de l'art musical était premier alto à l'orchestre de l'Opéra. Il se nommait Chrétien Urhan, « l'Alto du bon Dieu », comme disaient ses confrères. On eût dit qu'il vivait dans un rêve continu. Sa vie était d'une austérité exemplaire. Au théâtre, il ne regardait jamais la scène. Tout jeune il avait voulu entrer dans les ordres ; mais la voix de Rosine Stolz, entendue à l'église, une nuit de Noël, avait bouleversé son cœur. Le père Anthelme (du couvent d'Einsiedeln) lui avait dit alors : « Vous êtes incapable de servir Dieu ; restez dans le monde ! La musique peut être une vierge céleste ou une dangereuse sirène. Si votre art vous met en contact avec le théâtre, méfiez-vous de la sirène et soyez fidèle à la vierge. ! »

Urhan fit un serment solennel ; de loin, et au milieu des somptuosités de l'Opéra, il observait la règle du couvent, — gardant toujours en lui l'inoubliable souvenir de la cantatrice entendue...

Un jour animé d'un enthousiasme extraordinaire, il conduisit Pontmartin à travers la sombre galerie qui allait du passage de l'Horloge à la rue Grange-Batelière, et, par l'entrée des artistes, l'introduisit à l'Opéra pour assister à une « audition ». Halévy, Nestor Roqueplan, Duponchel, étaient seuls présents, avec le directeur. La chanteuse se fait entendre. Elle n'était ni jolie, ni belle, mais « sur son front pur et dans son limpide regard, on trouvait un reflet des clartés mystérieuses qui révèlent au monde extérieur le monde invisible ». Et la voix était splendide. Meyerbeer l'a ainsi caractérisée : « C'est l'expression la plus délicate de l'art le plus virginal » ; c'était Rosine Stolz !

Le lendemain, Urhan retrouve Pontmartin et lui dit avec un sanglot :

« Ah ! les malheureux ! les misérables ! ils n'en veulent pas ! Ils ne la méritaient pas !... Moi, j'ai donné ma démission. Je ne puis plus, je ne dois plus appartenir qu'à Dieu. Paris et l'Opéra me font horreur... »

Et Chrétien Urhan, fils d'un pauvre pâtre des environs d'Einsiedeln, revint à son couvent.



Actes officiels et Informations.

OPÉRA-COMIQUE. — Sur l'avis conforme et sur la proposition du directeur des Beaux-Arts, M. Albert Carré a été autorisé à engager au théâtre national de l'Opéra-Comique, M^{lle} Duchêne, MM. Chevalier, Morati et Poumayrac, élèves des classes d'opéra comique au Conservatoire national.

OEUVRE DE MIMI-PINSON. — Par arrêté en date du 2 septembre courant, M. le ministre des Beaux-Arts a mis une somme de 1.000 francs à la disposition de M. Gustave Charpentier, pour l'encouragement de l'Œuvre de Mimi-Pinson, dont il est le directeur-fondateur.

THÉÂTRE POPULAIRE DE GÉRARDMER. — Une subvention de 1.500 fr. a été accordée, par arrêté du 31 août dernier, à titre d'encouragement, au Théâtre populaire « du Saut des Cuves », dirigé par M. L. Géhin, à Gérardmer (Vosges).

PRIX DE ROME. — On sait qu'aux termes de son cahier des charges, le Directeur de l'Opéra est tenu de faire représenter tous les 2 ans, sur la scène de ce théâtre, un ouvrage en 1, 2 ou 3 actes (opéra ou ballet) dont la partition doit être écrite par un élève de Rome grand prix de composition musicale.

C'est M. Marty, professeur au Conservatoire, chef d'orchestre de la Société des Concerts, qui a été désigné cette année pour écrire cette partition.

Son ouvrage *Daria*, dont le poème est de M. Aderer, se compose de 2 actes et doit être répété au lendemain de la 1^{re} représentation de *Tristan et Iseult*. L'auteur met en ce moment la dernière main à l'orchestration de sa partition, qui aura pour interprètes M^{lles} Vix ou Borgo, ainsi que MM. Delmas et Gaston Dubois.

COURS DE MUSIQUE. — Un professeur de piano, officier de l'Instruction publique et pouvant offrir de sérieuses garanties, désirerait prendre la direction d'un cours de musique bien organisé.

S'adresser au bureau du journal.

MUSÉE INSTRUMENTAL DU CONSERVATOIRE NATIONAL. — Par testament olographe, déposé en l'étude de M^e Beirnaert, notaire à Bourbourg (Nord), M^{lle} Emilie Quaisin, propriétaire-rentière, domiciliée à Walten (Nord), et décédée à Saint-Omer, le 20 mai dernier, lègue au Conservatoire national de musique, pour figurer dans la collection du Musée instrumental :

- 1 violon de Chanot (forme guitare).
- 2 autres violons dont l'un est daté de 1830.
- 1 guitare en palissandre.
- 1 guitare-lyre.
- 1 serpent d'église.
- 1 violoncelle de Guersan.
- 1 alto marquetterie.
- 1 mandoline dite espagnole, fabrication française.
- 1 guitare d'enfant

Ces très intéressants instruments ont été acceptés par le Conservatoire et

compléteront heureusement la collection qui existe déjà au musée de cet établissement.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : *Opéra.*

Recettes détaillées du 20 août au 19 septembre 1904.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
22 Août	<i>Le Trouvère.</i>	Verdi.	16.036 91
24 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	16 089 92
26 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	14.942 34
29 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	15.267 41
31 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	15.868 92
2 Sept.	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	17.677 84
5 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	16.448 41
7 —	<i>Le Trouvère.</i>	Verdi.	17.721 92
9 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.928 34
12 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	18.169 41
14 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	17.054 92
16 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	18.156 34
19 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	20.145 21

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 au 30 juin 1904.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
1 Sept.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.207 50
2 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	5.967 50
3 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	3.917 50
4 —	<i>Lakmé. — Le Farfadet.</i>	L. Delibes.	5.187 50
5 (Popul.)	<i>Les Dragons de Villars.</i>	Maillart.	4 198 50
6 Sept.	<i>Le Roi d'Ys.</i>	Lalo.	3.899 50
7 —	<i>Les Noces de Jeannette. — Le Barbier de Seville.</i>	Massé. — Rossini.	5.622 50
8 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.704 50
9 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	6.378 50
10 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	6.248 50
11 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.489 50
12 —	<i>Le Caïd. — Le Farfadet.</i>	A. Thomas.	2.647 50
13 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	5.669 50
14 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	5.503 50
15 —	<i>Les Noces de Jeannette. — Le Barbier de Séville.</i>	Massé. — Rossini.	5.374 50
16 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	5.660 50
17 —	<i>Manon</i>	Massenet.	8 416 50
18 — matinée	<i>Mireille.</i>	Gounod.	2.795 50
18 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.753 50
19 —	<i>Philémon et Baucis. — Le Médecin malgré lui.</i>	Gounod.	3.064 50

BIBLIOTHÈQUE DE L'OPÉRA. — Des travaux d'aménagement viennent d'être effectués cette année dans la salle de la Bibliothèque de l'Opéra; c'est pour ce motif que la fermeture annuelle de cet établissement a dû être retardée jusqu'au 15 septembre.

AMIENS. — Par arrêté préfectoral, M^{lle} Darret, Marie, a été nommée professeur du cours préparatoire de solfège pour les jeunes filles à l'Ecole nationale de musique.

ECOLE DE CHANT CHORAL. — En vue de manifestations artistiques en plein air, l'organisation de l'Ecole de chant choral, dont nous avons déjà parlé, est complétée par la création d'un orchestre d'harmonie composé d'anciens musiciens militaires.

Dès maintenant les inscriptions d'élèves sont reçues, et toutes communications peuvent être transmises au siège de l'administration, palais du Trocadéro.

CONSERVATOIRE. — Les dates de clôture des listes d'inscription pour les concours d'admission au Conservatoire, en 1904, sont ainsi fixées.

<i>Harpes, Pianos</i> (hommes).	Lundi.	10	octobre,	à 4 heures.
<i>Déclamation</i> { hommes.	Mardi.	11	—	—
<i>Dramatique</i> { femmes.	Mercredi.	12	—	—
<i>Chant</i> (hommes et femmes).	Mardi.	18	—	—
<i>Piano</i> (femmes).	Samedi.	29	—	—
<i>Contrebasse Alto.</i>	Mercredi.	2	novembre,	—
<i>Violoncelle.</i>				
<i>Flûte, Hautbois.</i>				
<i>Clarinette, Basson.</i>	Jeudi.	3	—	—
<i>Violon.</i>	Lundi.	7	—	—
<i>Cor, Cornet à pistons, Trom-</i>	Mercredi.	9	—	—
<i>pette, Trombone</i>				

Les concours pour l'admission ont lieu dans la huitaine qui suit la clôture des listes d'inscription.

Les aspirants inscrits sont prévenus par lettre, du jour et de l'heure où ils seront entendus par le jury. Ceux qui, trois jours après la clôture des inscriptions, n'auraient pas reçu de convocation sont invités à en aviser le Secrétariat.

NANTES. — Un comité vient de se constituer à Nantes (4, rue Vauban) en vue d'étudier les moyens de créer dans cette ville une société de « Concerts classiques » semblable à celles qui existent déjà dans quelques grands centres comme Marseille, Bordeaux, Nancy, etc. Le public serait préparé aux auditions que donnerait cette association artistique au moyen d'une analyse des œuvres les plus répandues, ainsi que par des causeries-conférences précédant immédiatement les Concerts. Ce que désire avant tout le comité pour mener à bien cette entreprise, c'est de pouvoir s'assurer le concours d'un chef d'orchestre, jeune, actif, très bon musicien, connaissant bien toutes les symphonies classiques, ayant déjà commencé à diriger des concerts similaires. Il trouverait là, tout en formant son orchestre, matière à se compléter lui-même.

OPÉRA. — Des considérations d'ordre budgétaire ayant obligé M. Gailhard à renoncer, bien malgré lui, aux « Concerts de l'Opéra » qui contribuèrent si largement à établir la renommée des jeunes maîtres de l'école française, comme Vincent d'Indy, Camille Erlanger, Georges Marty, il vient d'ouvrir, comme com-

pensation offerte aux compositeurs, un grand concours symphonique entre les musiciens français. Le lauréat trouvera, en dehors du prix de 1.500 francs, un avantage appréciable : celui d'être exécuté à l'Académie nationale de musique par un orchestre complet, mis absolument à sa disposition, y compris l'orgue et les fanfares. Souhaitons que cette intéressante initiative permette à quelque auteur nouveau de se révéler.

OPÉRA-COMIQUE POPULAIRE. — Poursuivant l'idée d'un théâtre lyrique ouvert au peuple, idée dont il cherche depuis plusieurs années la réalisation pratique, et qui a valu déjà au petit public la création des représentations populaires hebdomadaires du lundi à l'Opéra-Comique, M. Albert Carré vient, avec l'approbation du Ministre et du directeur des Beaux-Arts, de s'entendre avec MM. Larochelle, Romain et Lacroix, propriétaires et directeurs des théâtres de Montparnasse, de Grenelle et des Gobelins, pour aller donner des représentations dans leurs théâtres, avec la troupe de l'Opéra-Comique.

Ces représentations seront données au prix le plus bas qu'il sera possible d'établir, M. Carré ne demandant qu'à couvrir ses frais et les directeurs des trois théâtres de la rive gauche, dont nous venons de parler, ayant consenti avec un empressement fort louable à faciliter par tous les moyens en leur pouvoir le projet conçu par M. Albert Carré, projet qui ne saurait être accueilli qu'avec le plus grand plaisir par le public des quartiers de Montparnasse, de Grenelle et des Gobelins.

MATINÉES DU DIMANCHE. — L'Opéra-Comique a recommencé la série de ses matinées du dimanche avec des spectacles spécialement composés d'œuvres du répertoire. La 1^{re} de ces matinées a eu lieu le dimanche 18 septembre avec *Mireille* pour les débuts de M^{me} Vallandri et de M. Chevallier avec M. Dufranne. M^{me} Vallandri, le brillant 1^{er} prix du dernier concours du Conservatoire, a obtenu le plus grand succès par sa délicieuse beauté, sa voix exquise et son intelligence scénique faite de charme discret et d'émotion contenue. Elle nous réserve une artiste du plus brillant avenir.

ÉCOLE DES CHŒURS DE L'OPÉRA-COMIQUE. — Un nouvel examen pour l'admission à l'École des chœurs (hommes et femmes) a eu lieu le samedi 17 septembre dernier au théâtre national de l'Opéra-Comique. En vue des représentations qu'il donnera cet hiver dans les théâtres de Montparnasse, de Grenelle et des Gobelins, M. Albert Carré s'est trouvé dans l'obligation d'augmenter le nombre de ses choristes.

AUTEURS ET COMPOSITEURS. — Le 25 septembre dernier a eu lieu, à Nancy, sous la présidence de M. Alfred Capus, un grand congrès international des auteurs et compositeurs. Un grand nombre de délégués de l'Allemagne, de la Belgique, de l'Espagne et de la Suisse assistaient à ce congrès. Parmi les questions d'ordre général qui y ont été discutées, nous remarquons celles relatives au « Théâtre populaire », à l'interprétation des œuvres des « jeunes » sur les scènes étrangères et à leur traduction; à l'organisation des moyens pour obtenir des directeurs de théâtres subventionnés l'interprétation d'ouvrages d'auteurs et compositeurs habitant la région.

SCHOLA CANTORUM. — La réouverture des cours aura lieu le lundi 3 octobre

prochain. Les inscriptions des nouveaux élèves sont reçues, à partir du 15 septembre, au secrétariat de la *Schola*, 269, rue Saint-Jacques.

TROCADÉRO. — Jeudi 6 octobre prochain, la grande salle des fêtes du Palais du Trocadéro sera mise à la disposition de M. Georges Bureau pour y organiser une grande matinée au profit de l'œuvre française des Trente Ans de Théâtre.

SOCIÉTÉS MUSICALES. — La *Sirène de Paris* organise pour le dimanche 18 décembre prochain une grande audition artistique populaire dans l'immense salle du Gymnase Huygens (14^e arrondissement).

Au programme : l'ouverture de *Phèdre* (Massenet) ; la 1^{re} *Symphonie* de Beethoven, etc.

ECOLE DE MUSIQUE CLASSIQUE. — Une demi-bourse à l'École de musique classique de Boulogne-sur-Seine est accordée, à dater du 1^{er} octobre courant, à M. Lebail Albert-Marie, demeurant à Thiais (Seine).

ASSOCIATION LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE. — L'Association littéraire et artistique internationale, dont le siège est à Paris, a tenu cette année son vingt sixième congrès à Marseille, du 24 au 29 septembre.

ODÉON. — M. Massenet a remis à M. Ginisty la petite partition de musique de scène qui accompagnera le *Grillon du Foyer*, pièce avec laquelle le théâtre de l'Odéon fera sa prochaine réouverture. Cette partie musicale ne comprendra qu'une dizaine de numéros assez courts, qui seront interprétés dans la coulisse par une quinzaine d'exécutants seulement, tant instrumentistes que chanteurs.

CONCOURS MUSICAL DE LA VILLE DE PARIS. — La Ville de Paris ouvre un concours pour la période de 1904 à 1906) entre les musiciens français pour la production d'une œuvre musicale de haute composition avec soli, chœurs et orchestre sous la forme symphonique ou dramatique.

Toutefois, ne pourront prendre part à ce concours les compositeurs ayant eu une œuvre de 3 actes au moins représentée dans un théâtre subventionné.

Outre un prix de 10.000 fr. en espèces que recevra le lauréat, la Ville de Paris prend à sa charge de faire représenter son œuvre dans une solennité publique dont les détails sont spécifiés en un programme que la Préfecture de la Seine (service des Beaux-Arts) tient à la disposition des concurrents.

M. ARMAND CHEVÉ. — M. Armand Chevé, professeur de chant aux lycées Louis-le-Grand et Montaigne, à Paris, vient d'être admis à la retraite après une longue et très honorable carrière.

MAYENCE. — On nous écrit : « La saison vient d'être brillamment inaugurée par une représentation de *Siegfried* dirigée par le maître Emil Steinbach et interprétée avec grand talent par M^{me} Materna (Brünhild) et M. Bolz (Siegfried). Parmi les nouveautés dont s'enrichira, cet hiver, le répertoire, notons *Rose Berndt* (Hauptmann), *Salome* (Wilde), *John Gabriel Borkmann* (Ibsen), *Novella d'Andua* (Fulda), le *Perroquet vert*, le *Joueur de poupées*, *Littérature* (Schnitzler), *Electra* (Hofmansthal), la *Passerelle* (Grésac et Croisset), le *Scrupule* (Mirbeau), etc. ; la *Reine de Saba* (Goldmark), le *Jongleur de Notre-Dame* (Massenet), brilleront aussi dans ce programme composite qui fait honneur à M. Steinert, l'intelligent directeur du théâtre de Mayence. » — LUCIEN DE FLAGNY.

Nous continuerons, au cours de 1905, à publier un certain nombre de numéros exceptionnels consacrés à des compositeurs et à des sujets intéressant particulièrement l'histoire de la musique.

La Revue musicale publiera prochainement un numéro spécial consacré à la chanson populaire.

REVUE MUSICALE

La collection complète de la Revue musicale est en vente dans nos bureaux (51, rue de Paradis) au prix de 20 fr. pour chaque année.

A nos nouveaux abonnés, nous offrons tout ce qui a paru (années 1901, 1902, 1903 et 1904 jusqu'à ce jour) au prix d'ensemble de 30 fr.

Voici les sommaires de quelques numéros de la Revue musicale :

SOMMAIRE DU 1^{er} JUIN 1903

Texte littéraire :

Portrait de Louis Marchand, organiste (1671-1732).
Vincent d'Indy — César Franck.
Romain Rolland. — *Echo et Narcisse*, opéra de Gluck.
Gilbert Desvallons. — La musique et la danse au Gabon.
Jules Combarieu. — Esthétique musicale : IX. La musique au point de vue sociologique.
Julien Tiersot. — La musique et la Convention nationale.
Louis Laloy. — Phonographe et gramophone.
Karłowicz. — Correspondance inédite de Chopin (suite).

Supplément musical :

Saint-Saëns. — Scherzetto.
Gluck Air d'*Echo et Narcisse* (1779), réduit pour piano.
Ed. Missa. — Ballade flamande.

SOMMAIRE DU 15 JUIN 1903

(Consacré à l'Opéra)

Texte littéraire :

Portrait de Ch. Garnier, architecte de l'Opéra (1825-1898).
La Rédaction. — A propos du monument de Ch. Garnier.
Louise Garnier. — Charles Garnier (1825-1898).
Charles Malherbe — La bibliothèque de l'Opéra.
 — Notes sur l'histoire de l'Opéra.
Romain Rolland. — Les origines de l'Opéra italien.

Supplément musical :

A. Vivaldi (1680-1743). — Gigue de la Suite en la (réduite pour piano).
W. Chaumet. — Femmes et fleurs (scène).

SOMMAIRE DU 1^{er} JUILLET 1903

Texte littéraire :

Vincent d'Indy. — César Franck (suite).
Louis Laloy. — Ambroise Thomas (1811-1896).
Hector Berlioz. — La première œuvre d'A. Thomas (1837).
André Pirro. — Un organiste au XVII^e siècle : Nicolas Gigault.
Constant Zakone. — J.-Ph. Rameau au Théâtre.

Supplément musical :

Lulli. — Air de *Persée* (1682).
Marchand (1669-1733). — Deux pièces pour orgue (ou piano).
A. Thomas. — Air de la *Double Echelle* (1837).

SOMMAIRE DU 15 JUILLET 1903

(Consacré au Conservatoire)

Texte littéraire :

Constant Pierre. — Le Conservatoire national de musique : le budget, les maîtres, les concours, les élèves et l'enseignement. Devoirs d'élèves.
Dr A. Kirchfeld. — La Musique et l'Enseignement supérieur en France et à l'Etranger.
J. C. — La Musique dans l'Enseignement secondaire.
Henri de Reuilly. — Promenades et visites musicales.
Auguste Lassery. — Notes bibliographiques.

Supplément musical :

L. Adam. — Morceau de lecture donné au concours du Conservatoire en 1833.
A. Pugno — Morceau de lecture donné au concours du Conservatoire en 1902.
E. Reyher. — Mélodie.

SOMMAIRE DU 1^{er} AOUT 1903

Texte littéraire :

- M. Guidé, Directeur du théâtre de la Monnaie de Bruxelles. Portrait et notice.
 Jules Combarieu. — Esthétique musicale (X). Les origines de la Symphonie.
 Gaston Duval. — Un nouveau cas de vandalisme musical : Une édition de M. J. Leclair (1687-1764).
 Henri Quittard. — Un chanteur compositeur : Nicolas Formé (1567-1638).
 Karłowicz. — Correspondance inédite de Chopin (suite).

Supplément musical :

- J.-Ph. Rameau. — Scène 1^{re} de *La Guirlande* (1751).
 J.-Ph. Rameau. — Air de ballet de *La Guirlande*.

SOMMAIRE DU 15 AOUT 1903

(Consacré à Hector Berlioz)

Texte littéraire :

- Portraits de Berlioz et d'Henriette Smithson.
 Jules Combarieu. — Berlioz, lord Byron et E. Delacroix.
 A. Lascoux. — Documents biographiques sur Berlioz.
 R. de Saint-Arroman. — Quatre lettres inédites de et sur Berlioz.
 J. C. — Henriette Smithson : Une idylle tragique racontée par les documents.
 Saint-Saëns. — Anecdotes sur Berlioz
 Julien Tiersot. — Nouvelles lettres inédites de Berlioz à Meyerbeer, Mme Viardot, etc.
 R. Wagner, Camille Saint-Saëns, Hanslick, Hugo Riemann. — Opinions sur Berlioz musicien.
 P. Morillot, A. Hallays, L. Laloy. — Berlioz écrivain et critique.

Supplément musical :

- Airs de l'*Armide* de Gluck (1777) et de l'*Armide* de Lulli (1686).

SOMMAIRE DU 1^{er} SEPTEMBRE 1903

Texte littéraire :

- Alexandre Guilmant : Portrait et Notice.
 X... — Massenet intime. Souvenirs de Monte-Carlo.
 Vincent d'Indy. — César Franck (Souvenirs personnels).
 Jules Combarieu. — La musique au point de vue sociologique (suite). Analyse d'une sonate de J.-S. Bach.
 Eug. de Bricqueville. — Les ressources de l'Orgue moderne.
 Paul Viardot. — Trompettes marines et violes.
 Karłowicz. — Correspondance inédite de Chopin (suite).

Supplément musical :

- J.-S. Bach. — Prélude, gavotte, loure, courante, bourrée (1719).

SOMMAIRE DU 15 SEPTEMBRE 1903

Texte littéraire :

- Mme Tassu-Spencer, professeur au Conservatoire : portrait et notice.
 Amédée Lemoine. — L'Enlèvement au Sérail, de Mozart.
 Jules Combarieu. — La musique au point de vue sociologique. Analyse d'une sonate de J.-S. Bach (suite).
 Louis Laloy. — Le Vandalisme musical (à propos d'une nouvelle édition de la *Damnation de Faust*).
 Pierre Aubry. — La musique au moyen âge.
 G. Tricou. — Philibert Jambe-de-Fer, musicien lyonnais.
 Georges Pfeiffer. — De l'interprétation des signes d'ornement chez les maîtres anciens
 Karłowicz. — Correspondance inédite de Chopin (suite)

Supplément musical :

- Grétry. — Ouverture de la *Rosière de Salency* (1774), réduite pour piano.

SOMMAIRE DU 1^{er} OCTOBRE 1903

Texte littéraire :

- Th. O. Manoury, professeur au Conservatoire : portrait et notice.
 Jules Combarieu. — La danse et son rythme dans la sonate de Bach (suite).
 M.-D. Calvocoressi. — Le système d'harmonie de M. Hugo Riemann.
 Louis Laloy. — Le rythme grégorien, à propos d'un ouvrage récent.
 André Pirro. — Nicolas Gigault. Un organiste au XVII^e siècle (fin).

Supplément musical :

- Veracini (1665-1750). Gigue.
 Gigault. — Pièce pour orgue ou piano. Mélodie grégorienne.

SOMMAIRE DU 15 OCTOBRE 1903

- Portrait de M. E. Lemoine, directeur de la *Trompette*, et notice.

Texte littéraire :

- La *Revue musicale*. — Nos concours.
 M.-D. Calvocoressi. — Les théories de M. Hugo Riemann (suite).
 Michel Brenet. — La musique funèbre.
 E. Lemoine. — Une société de musique de chambre.
 L. Schneider. — M. Puccini et la *Tosca*
 Bibliographie — Informations — Publications nouvelles.

Supplément musical :

- Bach. — Petite fugue.
 François Couperin. — *Les Barricades mystérieuses*.

A ses nouveaux abonnés d'un an (20 francs et 25 francs pour l'Étranger), la *Revue musicale* offre deux primes :

- 1^o Une partition, piano et chant ;
- 2^o Un volume de théorie musicale (couronné par l'Institut).

La *Revue musicale*, par mesure exceptionnelle, envoie les huit numéros (de 48 pages chacun) où elle vient de publier la *Correspondance inédite de Chopin, de sa famille, de ses élèves*, contre mandat de 3 fr. 50. Cette correspondance comprend plus de cent lettres nouvelles (avec photographies, fac-simile, etc., qui éclairent d'un jour nouveau la biographie de l'illustre pianiste.

Bulletin d'Abonnement à la " REVUE MUSICALE "

Je déclare souscrire à un abonnement de
à dater du pour la somme
de { que je joins ci-inclus.
{ que je vous autorise à faire toucher.

SIGNATURE :

Nom :

Adresse :

Mettre ce Bulletin sous enveloppe à l'adresse de la *Revue musicale*, 51, rue de Paradis.



Le Gérant : A. REBECQ.