

Hier, a été célébré, à l'Opéra, le centième anniversaire de la naissance de Meyerbeer. A vrai dire, la direction de l'Opéra a laissé passer ou a devancé la véritable date de cette naissance, sur laquelle les biographes sont assez indécis: les uns la fixent au 5 septembre 1791, les autres au 5 novembre 1794. En tous cas, c'est la première qui a été adoptée à Berlin, puisque la ville natale de Meyerbeer l'a choisie pour fêter son centenaire, il y a deux mois.

MM. Ritt et Gailhard, occupés à cette époque de la mise en scène de *Lohengrin*, ont dû retarder la manifestation en l'honneur de Meyerbeer jusqu'au 14 novembre. Peut-être auraient-ils pu convier la critique à cette apothéose du génie de Meyerbeer, et penser un peu moins, en cette circonstance, à réaliser une recette maximum? Pour ma part, j'aurais été curieux d'entendre la grande scène de la conjuration des *Huguenots* dans sa version primitive, avec Catherine de Médicis, remplacée au cours des répétitions par Saint-Bris. A l'intérêt de l'œuvre venait se joindre celui de l'interprète, Mme Deschamps-Jéhin, dont la belle voix de mezzo-soprano sonnait pour la première fois dans cette vaste salle de l'Opéra.

J'aurais été heureux de saluer de mes bravos les vaillants artistes, encore debout, qui ont chanté jadis les œuvres du maître, et qui, répondant à l'appel de la direction, se sont groupés autour du piédestal, supportant le buste de l'illustre auteur des *Huguenots*.

On constatera certainement l'enthousiasme du public pendant cette mémorable soirée, où auront été exécutées les plus belles pages du maître. Il faut cependant avouer que, depuis quelques jours, dans la presse, quelques notes discordantes se sont fait entendre au milieu du concert des louanges qu'on a coutume d'adresser au célèbre compositeur. Une sorte de réaction, trop violente pour être impartiale, s'est produite à son égard. La réussite de *Lohengrin* à l'Opéra a certainement fait une sérieuse brèche dans la forteresse, jusqu'alors réputée inébranlable, de Meyerbeer. On peut déjà prévoir le temps où les quatre opéras, qui, depuis quarante ans, formaient la base du répertoire de l'Opéra, comme un quadrilatère invincible, auront cessé d'y tenir la place prépondérante dont ils semblaient assurés pour toujours.

Qui eût cru, il y a seulement dix ans, qu'un jour viendrait où l'on discuterait la valeur de Meyerbeer? Je me souviens encore du *tolle* que soulevèrent dans la presse quelques légères restrictions que je m'étais permises au sujet du style composite de sa musique. Un de mes confrères du feuilleton me reprocha, en termes très vifs, d'avoir osé écrire que je préférais *Guillaume Tell* aux *Huguenots*.

Et cependant, je ne formulais qu'avec timidité les critiques que bien longtemps auparavant Weber, son ancien condisciple à l'école de l'abbé Vogler, avait résumées en ces termes: «Quel malheur que la passion de la popularité, la soif des applaudissements aient poussé Meyerbeer hors de sa voie, lui qui avait un talent si grand, si véritablement allemand; talent que je redoutais à l'école de Vogler et que je m'efforçais d'égalier!»

Il est certain que Meyerbeer, sans cesse préoccupé de l'effet, cherche à le produire par tous les moyens possibles. Le succès, et non l'art lui-même, est le but qu'il poursuit, au prix des concessions les plus regrettables. Tout l'arsenal des ressources, que mettent à sa disposition les masses chorales et orchestrales, les splendeurs de la mise en scène, lui vient en aide pour impressionner le spectateur. Tout est combiné, calculé en vue de ce résultat.

Je ne parlerai pas de ses démarches obséquieuses vis-à-vis des critiques influents, des sacrifices d'argent qu'il s'imposait pour assurer la réussite de ses ouvrages. On sait que pendant les premières représentations, il prenait à son compte toutes les places, qui n'avaient pas été louées, pour les distribuer à ses amis.

Tout cela n'empêche pas que Meyerbeer n'ait été un grand musicien. On n'excite pas l'admiration universelle pendant quarante ans, sans avoir une haute valeur, et si certaines parties de ses œuvres paraissent aujourd'hui démodées, il faut bien convenir que le cinquième acte de *Robert-le-Diable*, le quatrième des *Huguenots*, celui de la cathédrale, du *Prophète*, sont de superbes pages de musique dramatique, devant lesquelles il n'y a qu'à s'incliner.

Qu'on discute même les chefs-d'œuvre, rien de mieux; mais alors que les fanatiques de la nouvelle école musicale permettent à leur tour de critiquer leur idole. Qu'ils conviennent que Wagner est souvent obscur, fatigant, ennuyeux même, et qu'à côté de sublimes inspirations, il impose parfois à ses auditeurs de cruelles souffrances, en leur déchirant les oreilles par des sonorités excessives et des dissonances insupportables. Et d'ailleurs, ne peut-on admirer Wagner sans conspuer tous les compositeurs qui l'ont précédé? N'y a-t-il qu'une forme en art? Hors du système du *leitmotiv*, n'y a-t-il pas de salut?

J'ai été un des premiers en France à saluer la venue de Wagner; voilà plus de vingt ans que je le proclame à cette place le plus grand musicien dramatique qui ait jamais existé. A une époque où il n'était même pas question de construire un théâtre modèle à Bayreuth, j'allais entendre à Munich la première représentation des *Maîtres chanteurs* [*Die Meistersinger von Nürnberg*], et j'envoyais au *Figaro-Programme* un article débordant d'enthousiasme. J'avoue que si mon admiration pour Wagner n'a pas diminué, j'ai mis par la suite moins de passion à le louer, depuis que s'est établie une sorte de confrérie, qui veut faire table rase de toute musique conçue en dehors de son système.

On me reproche mon éclectisme; moi, je m'en félicite. Il me permet d'étendre le domaine de mes jouissances artistiques.

J'aime tout ce qui est beau, ou simplement agréable; j'apprécie, d'une façon différente, il est vrai, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Méhul, Gluck, Weber, Rossini, Auber, Meyerbeer, Schumann et Wagner.

J'avoue même ne dédaigner ni Offenbach, ni Hervé.

En peinture, on se montre en général bien plus tolérant. On peut louer en toute sécurité les artistes les plus divers, depuis Delacroix jusqu'à Daumier. Pourquoi cet exclusivisme, lorsqu'il s'agit de musique?

Meyerbeer a droit au respectueux hommage qui lui est rendu: il a tenu une place considérable dans la musique dramatique, et, s'il a fait trop de concessions au goût de son époque, il n'en reste pas moins un des plus grands maîtres de l'art lyrique contemporain.

Le grand succès des concerts de M. Lamoureux s'accroît à chaque nouvelle saison. La foule des auditeurs est actuellement si grande aux séances dominicales du Cirque d'Été, que l'administration dispose des places envoyées aux critiques musicaux, lorsqu'elles ne sont pas occupées dès le commencement du concert.

C'est ainsi que, dimanche dernier, pour quelques minutes de retard, j'ai dû parlementer longuement avec les contrôleurs qui, fort aimablement, du reste, ont fini par me trouver une place dans la salle archicomble, envahie dès l'ouverture des portes par les fidèles de M. Lamoureux, aussi disciplinés aujourd'hui que les musiciens de son orchestre.

Pendant que je parlais à la porte s'achevait l'ouverture de *Struensee* [*Struensee*], de Meyerbeer, et les deux premiers morceaux de la symphonie, *Réformation*, de Mendelssohn.

Cette symphonie fut écrite vers la fin de l'année 1829, pour le festival où devait être célébré, le 25 juin 1830, le trois centième anniversaire de la confession d'Augsbourg. A la suite des troubles politiques de 1830, le festival projeté fut contremandé, et naturellement la symphonie de Mendelssohn resta dans les cartons du maître. Elle n'en garda pas moins de nom qu'il lui avait attribué tout d'abord, en raison de la circonstance qui l'avait fait naître. Elle fut exécutée pour la première et unique fois du vivant de Mendelssohn, au mois de novembre 1832.

Le *finale* est entièrement construit sur le choral de Luther: «Un ferme rempart est mon Dieu», dont s'est servi si dramatiquement Meyerbeer dans les *Huguenots*. Les développements de ce cantique, dans *Réformation-Symphonie*, sont excessifs, et l'ensemble du morceau me paraît empreint d'une froideur, qui rappelle l'impression glaciale des temples protestants, avec leurs murs nus, leur absence d'ornements, leurs cérémonies sans pompe, leurs ministres en redingotes noires. C'est assurément de la musique bien faite, correctement écrite, où la main-d'œuvre d'un habile ouvrier remplace trop souvent l'inspiration. Tout cela manque d'élan, d'enthousiasme. Combien je préfère à cette œuvre, d'ailleurs fort estimable, la Symphonie en *la*!

Le public a applaudi discrètement l'exécution irréprochable de l'orchestre, qui a rendu avec une précision; pour ainsi dire mathématique, les moindres nuances de cette symphonie. Par exemple, il n'a ménagé ni

les bravos, ni les ovations à M. Geloso, qui a interprété d'une façon supérieure le *Concerto en sol mineur*, pour le violon, de M. Max Bruch.

Ce concerto fut exécuté pour la première fois, à Paris, par M. Sarasate, aux concerts populaires de Padeloup. Conçu dans une forme moderne, il se compose d'un court *allegro moderato*, suivi d'un *adagio*, qui s'enchaîne avec un *allegro energico*, auquel succède un *presto*. L'*adagio* est d'un joli sentiment, et M. Geloso l'a chanté avec un charme exquis; j'aime moins le finale, dont le caractère hongrois fait penser aux *csardas* des Tziganes de l'Exposition. Je commence, je l'avoue, à me lasser de la musique à brandebourgs, qui nous poursuit jusque dans les cafés.

M. Geloso possède une sonorité ample et onctueuse, une justesse remarquable et un mécanisme merveilleux. Je ne trouve à critiquer que sa tenue: il suit avec tout son corps les mouvements de son archet et joue trop de côté.

La *Valse de Méphisto*, de Liszt, a été inspirée au célèbre pianiste-compositeur par le *Faust* de Lenau. Voici la notice explicative que j'ai trouvée sur le programme:

«Faust et Méphistophélès arrivent devant un cabaret de village, où l'on célèbre une noce. Ils jettent un coup d'œil par la fenêtre et, comme ils trouvent l'assemblée joyeuse, ils entrent. Dès le seuil, Faust est captivé par une belle fille, aux yeux et aux cheveux noirs; mais une retenue, qu'il ne peut expliquer, l'empêche d'aborder la jolie paysanne. Alors, Méphistophélès reproche aux ménestriers de jouer des danses bonnes à porter le diable en terre (ce dont il ne se soucierait nullement). Il demande un violon; on le lui donne. Alors il commence une danse vertigineuse et passionnée...»

Je ne lui ai pas trouvé, je l'avoue, le caractère passionné que lui attribue M. Lamoureux. L'épithète de *vertigineuse* est mieux justifiée, lorsque au mouvement à *trois temps* succède un *rythme à deux temps*, c'est-à-dire lorsque le morceau cesse d'être une valse pour devenir un galop.

On sent tout le temps, la recherche de bizarreries et de dissonances, qui m'ont paru d'une diablerie assez peu effrayante. Il y a, au début, un effet de *quintes*, exécutées par les violons, dont s'est souvenu sans doute M. Saint-Saëns dans sa *Danse macabre*.

Qu'il y a loin, d'ailleurs, entre cette étonnante conception, si colorée, si émouvante de M. Saint-Saëns, et l'élucubration, si pénible, si prétentieuse, si vide d'idées, de Liszt!

Il serait injuste, toutefois, de lui refuser tout mérite: à vrai dire, l'indigence de la pensée musicale est en partie rachetée par l'intérêt de l'orchestration. Il y a là des sonorités très curieuses, entre autres celle du violoncelle solo, qui se fond avec celle de la masse des violons, venant renforcer les dernières notes de chaque membre de phrase. Plus tard, le

motif, d'une allure haletante, revient, chastement soupilé par le timide hautbois.

Je dois également signaler l'ingénieuse combinaison des *notes synonymes* de la *gamme enharmonique*, donnant l'accord de *septième diminuée* sur la harpe. Liszt n'a pas d'ailleurs inventé cet effet, bien connu de tous les harpistes. Je dois ajouter qu'il a été rarement employé à l'orchestre, et que dans la *Valse de Méphisto* il est très habilement ménagé.

La page extraite du *Siegfried* de Richard Wagner, *Les Murmures de la forêt*, ne produit certainement au concert qu'une impression très atténuée, en comparaison de celle qu'elle donne à la représentation au théâtre. Cette impression n'en est pas moins très poétique et son charme enivrant est irrésistible, surtout pour ceux qui connaissent l'admirable drame lyrique du maître.

La *Marche militaire française*, qui termine la *Suite algérienne* de M. Saint-Saëns, a paru un peu vulgaire après la mélancolique rêverie du fils de Siegmund et de Siegelinde. J'étais encore avec le héros sous le feuillage frissonnant des grands arbres, écoutant l'oiseau prophète, lorsque tout à coup, sans dire gare, m'est apparu, dans son choquant anachronisme, le petit troupier français, le képi crânement posé sur l'oreille, se dandinant sur un rythme de pas redoublé, dont, je dois le dire, mon oreille a été tout d'abord assez désagréablement affectée. Peu à peu, cependant, ma surprise s'est dissipée, et j'ai suivi avec intérêt les développements que le savant musicien a su donner à une idée assez banale en elle-même, mais traitée avec l'habileté consommée d'un maître ouvrier.

Je crois, néanmoins, que la *Marche militaire française* est mieux à sa place, lorsqu'elle est exécutée comme finale de la *Suite algérienne*, que lorsqu'elle succède aux *Murmures de la forêt de Siegfried*.

VICTORIN JONCIERES

Journal Title:	LA LIBERTÉ
Journal Subtitle:	
Day of Week:	Monday
Calendar Date:	16 NOVEMBRE 1891
Printed Date correct:	
Volume Number:	
Year:	
Series:	
Issue:	
Pagination:	1
Title of Article:	REVUE MUSICALE
Subtitle of Article:	Le centenaire de Meyerbeer à l'Opéra; Concert Lamoureux: Réformation- symphonie, de Mendelssohn; Concerto en sol mineur, pour le violon, de Max- Bruch, exécuté par M. Geloso; Valse de Méphisto, de Liszt; les Murmures de la forêt de Siegfried, de Richard Wagner; Marche militaire française, de M. Saint- Saëns.
Signature:	VICTORIN JONCIÈRES
Pseudonym:	
Author:	Victorin Joncières
Layout:	Front-page feuilletton
Cross reference:	