

Meyerbeer était depuis le mois de septembre à Paris. Cette fois, il ne s'en cachait pas, il était venu pour monter *l'Africaine*. Il était venu du moins pour étudier, dans les divers théâtres lyriques, le talent des artistes en renom auxquels il pourrait confier les principaux rôles de son ouvrage. On l'avait vu partout où le public intelligent et artiste se réunit. On l'avait vu assister cinq fois aux représentations des *Troyens* et à toutes les reprises importantes du Théâtre Italien, soit avec M^{lle} Patti (pour laquelle, disait-il, il aurait eu *quelque chose* à écrire), soit avec les sœurs Marchisio, soit avec Fraschini. Nous l'avions vu prêter une attention et un intérêt plein de bienveillance à l'audition d'un essai de musique religieuse assurément peu digne de lui, et où sa seule présence était déjà une inappréciable faveur. Ses vieux amis l'avaient retrouvé tel qu'ils connaissaient depuis plus de trente ans: même amabilité, mêmes prévenances, même désir d'être agréable, même curiosité des choses de l'esprit et des choses de son art. Tout dernièrement encore, il parlait sans inquiétude et même avec enjouement de sa santé, à laquelle il ne reprochait que de l'astreindre à un régime sévère. Tout à coup, le lundi 2 mai, une nouvelle fatale se répand dans Paris avec la rapidité de la foudre: Meyerbeer est mort! Rien n'avait pu faire pressentir la catastrophe; on n'avait pas vu Meyerbeer la veille et les jours précédents, puisqu'il était alité depuis le samedi 23 avril; mais on était rassuré par cette indisposition même dont il se plaignait depuis quelque temps, et qui, disait-on, l'empêchait de faire une petite excursion à Bruxelles. Aucun bruit alarmant n'avait circulé dans le public sur un danger que les personnes admises auprès du grand artiste ne soupçonnaient pas et qu'il soupçonnait moins encore. Il le soupçonnait si peu, que ses filles n'ont pu arriver que la veille de sa mort, et que sa veuve, mandée trop tard, n'a pu recueillir son dernier soupir. Elles auront pu se dire du moins que leur deuil était un deuil universel.

Et voilà cette *Africaine*, objet de sollicitudes *paternelles* beaucoup trop prolongées, qui a fait le tourment de la seconde moitié de sa carrière, qui a précipité peut-être l'instant fatal, et qui, représentée plus tôt, aurait pu redonner à son auteur les premiers triomphes, et à nous les premiers enthousiasmes de *Robert* et des *Huguenots*, la voilà indéfiniment ajournée (1)!

Giacomo Meyerbeer naquit à Berlin le 23 septembre 1791 (2). Il était le fils aîné de Jacques Beer, banquier israélite fort riche, qui lui donna de

(1) Je suis heureux, au moment où je corrige les épreuves de cet article, d'annoncer que *l'Africaine* sera représentée à l'Opéra sous le titre définitif de *Vasco de Gama*. Une lettre écrite de Berlin après l'ouverture du testament nous apprend que Meyerbeer y a tracé les indications auxquelles on devra se conformer pour l'exécution de l'ouvrage. M. Emile Perrin ne s'est donc pas trop avancé lorsqu'il nous a dit dans son discours prononcé en face du cercueil du maître: «Sa volonté survit, son désir subsiste. Ce sera continuer sa pensée que de représenter à l'Opéra l'œuvre qu'il nous a léguée en mourant. La France l'a reçue de ses mains défaillantes; l'œuvre est ici sur sa terre d'adoption. Elle ne la quittera plus avant que Paris ne l'ait acclamée, ne l'ait faite française comme ses sœurs aînées.»

(2) Il n'y a plus aujourd'hui d'incertitude sur la date de la naissance de Meyerbeer. Les biographies qui ont paru de son vivant, même celles qui ont été écrites sur des notes fournies par lui, telles que la biographie que l'auteur de cet article publia dans la *Revue de*

bonne heure une éducation distinguée, ainsi qu'à ses frères, Guillaume Beer, un des savans astronomes de l'Allemagne, Henri Beer, et cet aimable Michel Beer, le plus jeune des quatre, mort à la fleur de l'âge, que nous avons connu à Paris à l'époque de *Robert-le-Diable*, et qui se fit une réputation dans son pays par la tragédie du *Paria* et le drame de *Struensée*. Les heureuses dispositions de Meyerbeer pour la musique se manifestèrent de bonne heure, et, dès l'âge de sept ans, il jouait du piano dans les concerts. A cette époque, son grand-père maternel, dont le prénom était *Meyer*, lui laissa par testament, non pas, comme on l'a dit, une fortune considérable, mais simplement une maison située à Berlin, à la condition que son petit-fils joindrait le nom de *Meyer* au nom de son père (3). A neuf ans, Meyerbeer était un pianiste très remarquable; à douze il avait écrit des compositions qui pouvaient faire présager une belle carrière musicale. Toutefois, ce ne fut guère qu'à l'âge de quinze ans qu'il se livra à des études suivies et sérieuses. L'abbé Vogler, un des plus grands théoriciens et des premiers organistes de l'Allemagne, avait ouvert une école à Darmstadt, où il n'admettait que des élèves de choix. De savans critiques, des compositeurs renommés, parmi lesquels il faut compter en première ligne Knecht, Ritter et Winter, se glorifient de l'avoir eu pour maître. Des hommes qui ont acquis depuis lors plus ou moins de célébrité furent les condisciples de Meyerbeer. C'étaient Gaensbacher, qui fut maître de chapelle de Saint-Etienne à Vienne, l'illustre auteur du *Freyschutz* [*Freischütz*], Ch.-Marie de Weber, et Godefroid de Weber qui, bien que conseiller de justice à Mannheim, n'en venait pas moins de temps en temps prendre part aux exercices des trois autres élèves. Chaque matin, après sa messe, que Weber, en sa qualité de catholique, servait habituellement, l'abbé Vogler réunissait ses élèves dans son appartement et leur donnait un thème que chacun devait remplir dans la journée: c'était tantôt un psaume, tantôt un *Kyrie* ou une ode. Il se mettait, lui cinquième, au travail, et le soir, les cinq compositions étaient exécutées. Un opéra entier fut composé de cette manière. D'autres fois l'abbé Vogler conduisait les jeunes gens à une église où il y avait deux orgues et où ces jeunes gens s'exerçaient à tour de rôle à improviser sur un sujet de fugue donné.

Une amitié toute fraternelle ne tarda pas à se former entre Meyerbeer et Weber. Pendant deux ans, ils partagèrent la même table et la même chambre. Plus tard, cette amitié ne fut pas à l'abri de quelques épreuves, pour Weber surtout, qui ne pouvait pardonner à son ami d'avoir recherché des succès en Italie dans le style rossinien et de leur avoir sacrifié la sévérité des formes et la vérité d'expression allemande. Mais n'anticipons pas.

Parmi les œuvres que Meyerbeer écrivit pendant ces deux années à l'école de Darmstadt, on trouve un oratorio intitulé: *Dieu et la nature* [Gott

Paris immédiatement après *Robert-le-Diable*, et probablement aussi celle de M. Fétis, le faisaient naître en 1794. Cette erreur vient d'être rectifiée par la lettre *de faire part*, que la famille de l'illustre compositeur a fait distribuer dans Paris et, mieux encore, par un relevé des registres de la commune israélite de Berlin.

(3) Le nom de famille de cet aïeul était Liehmann, non que plusieurs ont attribué à Meyerbeer, mais qu'il n'a jamais porté.

und die natur], qui fut exécuté en mai 1811, au théâtre royal de Berlin, dans un concert donné par Weber, et que je mentionne parce qu'il valut à son auteur, âgé de dix-sept ans, le titre de compositeur de la cour du grand-duc.

Ces deux ans écoulés, l'abbé Vogler ferma son école, et le maître et l'élève parcoururent ensemble l'Allemagne, s'arrêtant dans les principales villes et trouvant, dans les auditions musicales auxquelles ils assistaient, matière à de doctes entretiens et d'utiles leçons. Ce fut dans le cours de ces pérégrinations, qui se continuèrent pendant un an, que le jeune compositeur sonna à Munich son premier ouvrage, *la Fille de Jephthé* [*Jephtas Gelübde*], opéra seria en trois actes.

Cette production, toute hérissée de formules scolastiques, ne réussit pas; elle servit, du moins, à montrer que l'élève n'avait pas perdu son temps, et que, pour ce qui était du mécanisme du style et de la science du contre point, il n'avait plus rien à envier à son maître. Sur cela, le maître, aussi digne prêtre qu'il était habile artiste, délivra à son disciple un brevet de *maestro*, auquel, du même trait de plume, il ajouta sa bénédiction. Cette bénédiction, il faut l'avouer, n'a pas porté malheur au jeune compositeur israélite. A partir de ce moment, il vola de ses propres ailes. Doué déjà, nous l'avons dit, d'une remarquable habileté comme pianiste, Meyerbeer entendit à Vienne Hummel, alors dans tout l'éclat de son talent, et l'impression que lui fit ressentir ce jeu élégant, correct et plein de charme lui donna l'idée d'en combiner les qualités avec le caractère plus majestueux et sévère qu'il remarquait dans l'exécution de Clementi. Il eut de très beaux succès comme virtuose; il composa même pour le piano, et ces triomphes de virtuose, plus encore qu'un monodrame avec chœurs, intitulé *les Amours de Thecelinde* [*Gli amori di Teolinda*], qui fut exécuté en 1815, lui firent obtenir le livret d'*Alimelek ou les deux Califes* [*Alimelek, oder Die beiden Kalifen*]. C'était, à Vienne, l'époque de la grande vogue de la musique italienne; la seule musique qui fût du goût de M. de Metternich et de la société à laquelle il donnait le ton. Il se trouva que ce grand homme d'Etat, ce grand diplomate, aussi étranger à la musique que les musiciens de profession sont étrangers à la science de la diplomatie et de la politique, était accepté comme un oracle dans les jugemens qu'il portait sur l'art des Mozart et des Cimarosa. Or, la partition des *Deux Califes* [*beiden Kalifen*] étant écrite, comme son aînée, *la Fille de Jephthé* [*Jephtas Gelübde*], dans un style entièrement opposé au goût dominant à Vienne, échoua complètement. Grand et nouveau désappointement du jeune maître. L'auteur de *Tarare*, Salieri, qui s'intéressait vivement à lui, parvint néanmoins à le consoler, en lui persuadant que, malgré la sévérité des formes, son ouvrage était loin d'être dépourvu de qualités mélodiques. Salieri lui conseilla de tenter un voyage en Italie, où il apprendrait le grand art d'écrire pour les voix, et où il serait bientôt en mesure de réparer cet échec.

Meyerbeer partit pour Venise. A dater de ce moment, le style italien, qui en Allemagne avait tant répugné au jeune artiste, devint tout à coup l'objet de sa prédilection. *Tancredi*, le premier ouvrage de Rossini qu'il entendit, le transporta; il ne pût résister à l'enchantement de cette

musique facile et mélodieuse. Il dépouilla à l'instant même le vieil homme scolastique, et sa muse, débarrassée de son lourd bagage pédagogique, revêtit les formes sveltes et dégagées de la cabalette, du pizzicato plaqué, des traits, des roulades, des batteries prolongées, des crescendi périodiques. Malheureusement le talent de Meyerbeer, très propre aux combinaisons dramatiques, ainsi que l'ont prouvé plus tard ses beaux ouvrages, n'avait pas cette légèreté, cette souplesse, cette verve et cette grâce qui, dans les premiers ouvrages de Rossini, font passer tant de morceaux d'un tissu musical très frêle et d'une valeur peu sérieuse aux yeux de l'auteur lui-même. Il ne faut pas, du reste, s'exagérer le mérite d'une telle transformation. Pour peu qu'un musicien rompu à toutes les habiletés de son art veuille s'en donner la peine, rien de plus aisé que de se plier aux formules italiennes. Il est moins question ici d'une aptitude spéciale que d'un acte de la volonté. Meyerbeer, dans le cours de sa carrière, a manifesté deux tendances, dirai-je deux passions? excellentes en elles-mêmes, si on les dirige vers le bien de l'art: une très grande curiosité de savoir, de connaître, de s'approprier des types nouveaux, des formes nouvelles, et un désir, j'ai presque dit une soif insatiable de succès. Après avoir échoué en Allemagne dans le système allemand, Meyerbeer voulut réussir en Italie, et fit bon marché du système qui lui avait déjà porté malheur. Aussi, avec quelle rapidité les œuvres de la forme italienne se succèdent-elles! En sept ans, sept ouvrages et presque autant de succès. En 1818, il donne à Padoue *Romilda e Costanza*, opéra semi-seria, écrit pour M^{me} Pisaroni. Les bons Padouans firent d'autant meilleur accueil à cet ouvrage, que l'auteur était élève de l'abbé Vogler, et que ce dernier ayant été quarante-six ans auparavant, en 1772, élève du P. Valotti, ancien maître de chapelle de Saint-Antoine de Padoue et dont la mémoire était en vénération, il fut clair pour eux que Meyerbeer était le représentant, le rejeton direct de cette école. En 1819, le jeune maître fait représenter *Semiramide riconosciuta*, de Métastase, au théâtre royal de Turin, opéra dont le rôle principal fut écrit pour M^{me} Carolina Bassi, la cantatrice la plus dramatique, disait-on, que l'Italie eût produite jusqu'à M^{me} Pasta; en 1820, à Venise, *Emma di Resburgo*, même sujet qu'*Hélène*, de Méhul. Cet ouvrage fut donné dans la // 2 // même saison où Rossini donna *Eduardo e Cristina*. Les deux opéras obtinrent un succès d'enthousiasme. En 1821, Meyerbeer écrit *la Porte de Brandebourg* [*Das Brandenburger Tor*], pour Berlin, sa patrie, et il l'écrit dans le style italien, qui avait fait invasion dans toute l'Europe. Des circonstances que nous ne connaissons pas s'opposèrent à la représentation de cet ouvrage. La réputation de l'auteur d'*Emma* avait déjà retenti au théâtre de la Scala, à Milan, dont les abords n'étaient pas aisés à franchir. En 1822, Meyerbeer y donna *Margherita d'Angiu* [*d'Anjou*]. Ce fut dans cet ouvrage que notre admirable basse Levasseur, le futur Bertram et le futur Marcel, débuta sur la scène italienne. En 1823, *l'Esule di Granata*, à Milan, succède à *Margherita d'Angiu* [*d'Anjou*]. Les principaux rôles avaient été écrits pour Lablache et M^{me} Pisaroni; on attendait cet opéra pour le commencement de la saison, mais la mise en scène se fit avec une telle lenteur, qu'il ne put être joué qu'aux derniers jours du carnaval. Cette circonstance fit naître une cabale qui se promit de siffler l'ouvrage. Effectivement, le premier acte échoua; le second aurait peut-être éprouvé le même sort sans un duo dans lequel M^{me} Pisaroni et Lablache enlevèrent l'auditoire. Aux représentations suivantes, le succès fut complet. Dans

cette même année 1823, l'opéra d'*Almanzor* est composé pour Rome. La répétition générale a lieu; après cette répétition, M^{me} Carolina Bassi, chargée du principal rôle, tombe malade, et cet ouvrage, dont elle a gardé la partition, n'a jamais été représenté. Enfin, l'année suivante, en 1824, Venise voit paraître le *Crociato*. M^{me} Méric-Lalande, mère d'une gracieuse cantatrice, M^{me} de Méric Lablache, y fait son début sous les auspices de Crivelli et de Velluti, le dernier des *musici*. Le musicien fut appelé et couronné sur la scène, et bientôt il alla monter son ouvrage sur tous les théâtres d'Italie.

Là se termine la période italienne de la carrière de Meyerbeer. Je reviens un instant sur mes pas pour exposer les causes du mécontentement que lui témoignèrent plusieurs de ses compatriotes. *Margherita d'Angiu* [d'Anjou] n'avait pas plutôt fait son apparition sur la scène, que les théâtres d'Allemagne se disputèrent l'opéra d'*Emma di Resburgo*, qui, à Venise, avait eu l'honneur d'alterner avec *Eduardo e Cristina*, de Rossini. Malgré son grand succès, et peut-être à cause de son grand succès, *Emma* souleva la critique des anciens amis et condisciples du trop heureux auteur. Ce fut dans ces circonstances que l'on put admirer chez Weber la conscience de l'artiste et le dévouement de l'ami. Weber, maître de chapelle et directeur du théâtre de Dresde, ne crut pas mieux défendre son ami contre les reproches qu'on adressait à ce dernier et qu'il lui adressait lui-même, qu'en faisant jouer au théâtre allemand l'opéra des *Deux Califes* [*Die beiden Kalifen*], sous le titre de *Hôte et Convive*, tandis qu'au Théâtre-Italien, on donnait *Emma*. *Les Deux Califes* [*Die beiden Kalifen*], selon lui, représentaient le vrai Meyerbeer, le Meyerbeer fidèle à sa vraie vocation. *Emma* représentait le faux Meyerbeer, celui en qui Weber ne pouvait s'empêcher de voir un transfuge. Il espérait ainsi réconcilier le public avec les formes du premier de ces deux ouvrages. Il se trompait. Mais quelle loyauté! quelle délicatesse de procédés! quel véritable amour de l'art! Weber se disait: *Amicus Plato, sed magis amica veritas*. D'une part, il écrivait des articles dans lesquels il signalait, en la déplorant, la transformation que Meyerbeer avait fait subir à son talent. Il craignait que cette humeur cosmopolite qui s'était tout à coup emparée de son condisciple, en l'obligeant à des concessions exigées par le goût italien, n'altérât à la longue cette vigueur et cette séve d'énergie dont Meyerbeer avait déjà donné des preuves. Et, d'une autre part pourtant, malgré sa profonde antipathie pour le genre adopté par son ami, il ne voulait pas priver le public d'ouvrages que ce public voyait avec plaisir; il faisait successivement jouer tous ses opéras italiens et les montait avec tant de soin, que, de l'aveu de leur auteur, l'exécution, en quelque lieu que ce fût, n'en fut jamais plus satisfaisante.

Jamais les droits de l'amitié et ceux de la conscience ne furent mieux conciliés. Weber était navré, et, à l'amertume de ses regrets, aux accens douloureux qui s'échappaient de son âme, on pouvait juger en quelle estime il tenait le talent de Meyerbeer. Dans une lettre de février 1824, adressée à un ami commun, Godefroid de Weber, il exhale sa douleur en des termes fort durs, il faut en convenir, mais dont la sévérité est tempérée par un sentiment profondément affectueux. A Dieu ne plaise que je veuille, en reproduisant ces paroles, jeter un jour fâcheux sur cette

époque de la vie de Meyerbeer. Au contraire, je prétends préparer un beau contraste. Meyerbeer prendra sa revanche. Mais Weber ne verra pas le grand jour si ardemment désiré. Écoutons-le: «Meyerbeer s'empêtre malheureusement chaque jour davantage dans sa misérable routine. Quelle magnifique fleur il a flétrie! Que n'espérons-nous pas de lui! O maudite envie de réussir! J'étudie maintenant de lui *Margherita d'Angiu* [*d'Anjou*]. Il écrit le troisième opéra du carnaval à Venise, et doit venir à Berlin en avril. Je ne le crois pas: il est honteux devant nous.» Le nuage semble s'éclaircir dans une autre lettre du 19 mars suivant: «Meyerbeer vient en avril à Berlin. Je m'y rendrai aussi pour l'exécution d'*Euryanthe*. Le 20, je fais donner ici sa *Margherita d'Angiu* [*d'Anjou*]. Il y a beaucoup d'excellent, écrit en maître, quoique trop souvent *rossinisé*.» Enfin, dans une dernière lettre datée d'octobre de cette même année 1824, Weber est tout entier au bonheur de l'amitié; les deux disciples de Vogler sont dans les bras l'un et l'autre: «Vendredi dernier, j'ai eu la grande joie d'avoir Meyerbeer tout un jour chez moi. Les oreilles doivent l'avoir tinté. C'était vraiment un jour fortuné, une réminiscence de ce bon temps de Mannheim... Nous ne nous sommes séparés que tard dans la nuit. Meyerbeer va à Trieste (4) pour mettre en scène son *Crociato*... Il reviendra avant un an à Berlin, où il écrira *peut-être* un opéra allemand. Dieu le veuille! Je lui ai fait maint appel à la conscience....»

Noble et bon Weber! Il ne tourne pas le dos à son ami sous prétexte que celui-ci a pris parti pour Rossini contre Gluck, contre Mozart, contre lui-même; il ne lui ferme ni son cœur ni sa porte.... Il sait bien que l'amitié, celle surtout qui est l'œuvre d'un quart de siècle de dévouement mutuel et de fraternelle intimité, ne saurait sans crime se briser capricieusement en un clin d'œil... Weber est aussi vrai ami qu'il est vrai artiste. Et c'était deux ans plus tard que Weber mourant léguait à Meyerbeer, avec prière de le terminer, un opéra en trois actes, *les Trois Pinto* [*Die drei Pintos*], dont un seul acte avait été esquissé de sa main! On doit regretter que Meyerbeer n'ait pas achevé cette partition, qui contenait, nous a-t-il dit souvent, des choses charmantes, et surtout fort gaies. Mais le livret ne le satisfaisait pas.

Ces appels réitérés faits à la conscience de Meyerbeer portèrent leurs fruits, et il n'a manqué à Weber que de vivre quelques années de plus pour jouir des triomphes de son ami, triomphes qu'il eût avoués et auxquels il se serait associé avec ce grand cœur que nous lui connaissons.

Si Meyerbeer avait été un artiste médiocre, il eût pu se contenter de poursuivre quelque temps encore en Italie le cours des ses faciles succès, lesquels n'eussent pas manqué d'avoir un très grand retentissement en Allemagne, grâce à l'invasion du style rossinien et à M. de Metternich qui la favorisait pour la plus grande gloire de la sainte-alliance des peuples. Connue et appréciée en France par son *Crociato in Egitto*, que, sur la demande de M. le vicomte de La Rochefoucauld, il était venu monter au Théâtre-Italien de Paris en 1826, et plus tard par la traduction de *Margherita d'Angiu* [*d'Anjou*] à l'Odéon, Meyerbeer eût pu joindre, au prestige d'une célébrité fort enviable dans le monde dilettante, l'éclat

(4) Weber se trompait. Ce fut d'abord à Venise que le *Crociato* fut donné.

d'une existence de luxe que lui eût permis son immense fortune personnelle. Mais Meyerbeer n'était pas un artiste ordinaire. Il ne visait à rien moins qu'à devenir une des grandes illustrations du siècle. Simple et modeste dans les habitudes de la vie privée, toute son ambition se concentrait sans sa carrière musicale. D'une part, la gloire de son ami et compatriote Weber, qui retentissait dans toute l'Allemagne; d'autre part, la gloire de Rossini, qui remplissait l'Italie, l'Espagne et la France, enflammaient son imagination. Il aspirait, sinon à égaler ces deux maîtres dans la sphère d'idées où chacun d'eux s'était renfermé, du moins à les réunir dans un cadre vaste et nouveau, ont il calculait et coordonnait les proportions d'après l'étude journalière qu'il faisait de la portée d'intelligence du public auquel il allait s'adresser.

Durant les années qui séparent le *Crociato* de *Robert*, toute une révolution se fait dans le cerveau du compositeur. Déjà, dans le *Crociato*, un connaisseur éclairé pouvait découvrir certains germes de développement qui devaient éclater plus tard dans les grandes conceptions de *Robert* et des *Huguenots*. Exercé dès la jeunesse, on peut dire dès l'enfance, au mécanisme de la science et du style allemands, dont il avait abjuré l'aridité pédantesque et scolastique, familiarisé ensuite avec l'art de grouper les voix entre elles, de les isoler de l'orchestre, propre à l'école rossinienne dont il avait reprouvé les formules vulgaires, les non-sens sonores, les lieux communs de convention, il conçut la possibilité d'allier la puissance vocale de l'art italien avec la force instrumentale de l'art germanique, le tout encadré dans les lignes claires, nettes, vives, saillantes de la forme française. Il se sentit de force à s'emparer de notre grande scène lyrique, à y faire retentir le langage et les accens de passions à l'expression desquelles les plus grands maîtres, Gluck, Piccini [Piccinni], Sacchini, Mozart, Spontini et Rosini lui-même, étaient restés étrangers; à l'agrandir en y introduisant la couleur pittoresque, la couleur monastique, fantastique, diabolique, le style légendaire, l'inspiration chevaleresque, les cris de l'émeute, les accens du fanatisme, tout cela mêlé à l'exaltation des passions de l'amour, au délire de la volupté. La forme du grand art, de l'art universel, religieux, historique, lui apparut. Descendant ensuite aux détails techniques de son art, à la coupe et à la forme des parties de son œuvre, des combinaisons, des progressions, des gradations d'un effet calculé et certain. Dans les récitatifs, il s'efforça d'éviter avant tout cette déclamation pompeuse et vide qui trop souvent, dans certain ouvrages, avait entravé, de sa marche lourde et monotone, le développement de l'action. Il conçut le récitatif comme un tissu ferme et varié, un dialogue serré, pittoresque, diversement rythmé et nuancé, qui se groupe en mille formes, fait ressortir les incidents du drame, met en relief les morceaux mesurés, prête à chaque situation sa couleur, à chaque passion son langage. Jamais effectivement le récitatif de Meyerbeer ne se compose de ces périodes solennelles et creuses, de ce placage *ad libitum*, de ces formules toutes faites qui tombent uniformément avec l'alexandrin, et dont le retour, toujours de convention, est par cela même toujours prévu. C'est un récitatif qui comporte tous les mouvemens, tous les rythmes, tous les caprices de l'instrumentation, tous les styles, styles sacerdotal, guerrier, populaire, familier; enfin, c'est un récitatif qui fait corps avec

l'ouvrage et qu'on ne pourrait supprimer sans disloquer la charpente tout entière de l'œuvre musicale.

Voilà les élémens qui se présentèrent à l'esprit de Meyerbeer et par lesquels il se crut appelé à donner une vie nouvelle à la musique dramatique. C'était là, in n'en faut pas douter, le Meyerbeer que Weber avait pressenti, dont il déplorait la perte en s'écriant: «Quelle magnifique fleur il a flétrie!» C'était-là le Meyerbeer qui auparavant s'ignorait lui-même, qui se cherchait lui-même, et qu'enfin Paris révéla à lui-même. M. Beulé l'a bien dit: «C'est en France qu'il a rompu les derniers nœuds qui entravaient son génie lyrique. C'est la France qui lui a révélé ce goût supérieur qui conciliait la profondeur savante de l'école allemande avec la mélodie de l'école italienne, et cette couleur qui exprimait si fortement la vérité des sensations et toutes les passions de l'âme humaine.» Aussi personne n'a mieux compris que Meyerbeer la prépondérance de l'influence française dans toutes les questions d'intelligence et d'art. Il savait, comme dit le comte de Maistre, que le Français ne peut vivre *isolé*, et que chacune de ses idées fait en quelque sorte une «invasion électrique, instantanée», une explosion «fulminante» dans le reste du monde. Obtenir la consécration française, c'était pour Meyerbeer, obtenir la consécration universelle.

J. D'ORTIGUE
(La suite à demain.)

JOURNAL DES DÉBATS, 25 mai 1864, p. 1–2.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	mercredi
Calendar Date:	25 MAI 1864
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	GIACOMO MEYERBEER. [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	None
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	Voir le <i>Journal des Débats</i> , 26 mai 1864, pp. 1–2 et 16 juin 1864, p. 2.