

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07201 786 6



ML
410
W3J74
1877
C.1
MUSI

ADOLPHE JULLIEN

WEBER A PARIS

EN 1826

Son voyage de Dresde à Londres par la France.
La musique et les théâtres, le monde et la presse
pendant son séjour.



PARIS

A. DETAILLE, LIBRAIRE-ÉDITEUR

10, RUE DES BEAUX-ARTS, 10

—

M DCCCLXXVII

WEBER A PARIS

EN 1826

AUTRES OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

EN VENTE A LA MÊME LIBRAIRIE
ET A LA LIBRAIRIE BAUR, 11, RUE DES SAINTS-PÈRES

Le Théâtre des Demoiselles Verrières. LA COMÉDIE DE SOCIÉTÉ DANS LE MONDE GALANT DU SIÈCLE DERNIER ; une brochure grand in-8°.

Les Spectateurs sur le Théâtre. ÉTABLISSEMENT ET SUPPRESSION DES BANCs SUR LES SCÈNES DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE ET DE L'OPÉRA, avec documents inédits extraits des Archives de la Comédie-Française, un plan du Théâtre-Français avant 1759, d'après Blondel, et une gravure à l'eau-forte de M. E. Champollion, d'après Ch. Coypel (1726) ; une brochure grand in-8°.

Histoire du Théâtre de M^{me} de Pompadour, dit Théâtre des Petits-Cabinets ; un volume grand in-8°, avec eau-forte de Martial, d'après Boucher.

La Musique et les Philosophes au dix-huitième siècle ; une brochure in-8°.

L'Opéra en 1788, Documents inédits extraits des Archives de l'État ; une brochure in-8°.

La Comédie à la cour de Louis XVI. LE THÉÂTRE DE LA REINE A TRIANON, d'après des documents nouveaux et inédits ; une brochure in-8°.

Les Grandes Nuits de Sceaux. LE THÉÂTRE DE LA DUCHESSE DU MAINE, d'après des documents inédits ; une brochure in-8°.

Un Potentat musical. PAPILLON DE LA FERTÉ, SON RÈGNE A L'OPÉRA DE 1780 A 1790, d'après ses lettres et ses papiers manuscrits conservés aux Archives de l'État et à la Bibliothèque de la Ville de Paris ; une brochure in-8°.

TIRÉ A 300 EXEMPLAIRES

dont 25 sur papier vergé

ADOLPHE JULLIEN

WEBER A PARIS

EN 1826

Son voyage de Dresde à Londres par la France.

La musique et les théâtres, le monde et la presse
pendant son séjour.

PARIS

A. DETAILLE, LIBRAIRE-ÉDITEUR

10, RUE DES BEAUX-ARTS, 10

M DCCC LXXVII

Handwritten signature or scribble, possibly reading "L. J. ...".

A MON AMI

EDMOND MAITRE

WEBER A PARIS

EN 1826



I.

C'est à la fin de février 1826, — trois mois avant sa mort, — que Weber passa par Paris pour se rendre à Londres, où il allait surveiller les dernières études et diriger les premières représentations de son *Oberon* au théâtre de Covent Garden. L'illustre compositeur ne fit que traverser Paris, car il y resta à peine cinq jours, — du 23 février au 2 mars, — mais tel était le renom de l'auteur d'*Euryanthe* et du *Freyschütz*, qu'il ne put, pendant ce court séjour, échapper aux hommages et aux honneurs dus en tout temps au génie, et que l'éclatant succès de son *Freyschütz*, sous la version quelque peu fantaisiste de Castil-Blaze, devait rendre, dans ce cas particulier, plus sincères et plus cordiaux. Moins d'un an auparavant, Weber écrivait d'Éms à sa femme, le 3 août 1825 : « Le jeune Schlesinger ne cesse de m'annoncer de Paris quel *furor* le *Freyschütz* continue d'exciter en cette ville et m'adjure d'y venir le plus tôt qu'il me sera possible pour composer un opéra. » Weber n'avait pas répondu à cette flatteuse ouverture ; mais ce devait lui faire un sensible plaisir de pouvoir s'assurer, en passant, du degré d'estime et d'admiration que les amateurs français marquaient pour ces créations allemandes.

Il n'était pas resté jusque-là sans avoir des rapports artistiques officiels avec la France. Dans le cours de l'été de 1824, il avait vu arriver à Dresde un ambassadeur de l'Opéra de Paris, le chevalier de Cussy, qui venait le solliciter d'écrire un grand opéra tout exprès pour cette ville et de l'y venir diriger. Peut-être aurait-il accédé à ces propositions, s'il n'eût reçu, en même temps, des offres bien plus séduisantes du directeur de Covent Garden, Charles Kemble, qui lui demandait un ouvrage nouveau dans les mêmes conditions que le chevalier de Cussy, mais qui lui offrait, en plus, de fixer lui-même ses honoraires et de venir diriger à Londres, non-seulement ce nouvel opéra, qui devait être un *Faust* ou un *Oberon*, mais aussi ses précédents ouvrages, comme *Préciosa* et le *Freyschütz*. C'était une supériorité des théâtres anglais sur l'Opéra français d'avoir déjà à leur répertoire ces deux ouvrages intacts, lorsque nous en avions seulement des arrangements de fantaisie, — et l'Angleterre l'emporta sur la France (1).

Le chevalier Ferdinand de Cussy recueillit pourtant quelque gain de sa mission auprès de Weber. Il était poète à ses heures perdues et il avait prié le célèbre compositeur de mettre en musique certaine romance en trois strophes de sa façon : *Elle était simple et gentille*. Weber, qui refusait d'écrire un opéra, ne pouvait refuser au chevalier l'aumône d'une romance, et il lui promit de mettre la sienne en musique ; il la composa, en effet, au mois d'août 1824, dans sa chère maison de campagne d'Hosterwitz, en Saxe, aux environs de Pilitz. Il fit là une éclatante exception en faveur du chevalier, car ce modeste *lied* fut le seul morceau qu'il écrivit durant les dix-sept mois d'inaction complète, — du 29 août 1823, date de l'achèvement d'*Euryanthe*, au 29 janvier 1825, date de son premier travail pour *Oberon* : — repos absolu qui marquait chez lui un véritable apaisement et qui semblait presque annoncer l'approche de la mort. Telle était alors sa fatigue, et aussi sa répulsion pour le moindre travail, qu'il n'aurait même pas fait cette

(1) *Préciosa*, aussi bien que le *Freyschütz*, avait été mise en trois actes par M. Th. Sauvage et arrangée par le musicien Crémont, pour être jouée à l'Odéon sous ce titre : *les Bohémiens* ; la première représentation de *Préciosa* à Dresde datait de 1822.

malheureuse romance, s'il n'y avait été presque contraint par le poète, qui ne cessait de le harceler de Paris. Weber note, en effet, sur son journal, le 18 août : « Reçu, aujourd'hui, une lettre de Cussy; » et, peu de jours après, il ébauchait cette romance, qu'il composa dans la journée du 23. Il la retravailla enfin dans le courant de décembre, et l'envoya à son impitoyable poète par l'intermédiaire de l'ambassadeur de France, Portal.

Il y avait deux ans alors, — pas davantage, — que le nom de Weber avait été imprimé pour la première fois en France, — en 1822, — et c'est à son orgueilleux rival Spontini que le musicien allemand dut d'apprendre cette nouvelle si flatteuse pour son amour-propre. Dès les premiers jours du printemps de 1822, Weber s'était enfermé à sa maison des champs d'Hosterwitz, afin de travailler plus activement à l'*Euryanthe*, mais il avait dû revenir à Dresde au commencement de juin pour y recevoir Spontini. La rencontre des deux maîtres eut lieu le 11 de ce mois et ne fut pas des plus cordiales, bien que Weber fût allé saluer Spontini à l'hôtel de la Poste et qu'il se fût aimablement mis à sa disposition pour toutes ses visites ou courses d'affaires. Cette froideur était toute naturelle entre les deux grands musiciens, car un an était à peine écoulé depuis leur lutte acharnée sur la scène de l'Opéra de Berlin, avec *Olympie* et le *Freyschütz*. Mais le rusé Italien s'entendait à merveille à faire agir en sa faveur les personnes mêmes dont il savait ne pas posséder les sympathies, et il y arriva sans peine avec Weber. Il suffit, pour cela, de lui remettre deux bouts de journaux français qui prononçaient son nom pour la première fois et lui assignaient le second rang, immédiatement après Beethoven : ce fragment-ci était extrait des *Débats*, et cet autre avait été découpé dans le *Courrier des spectacles*. Weber fut très-vivement touché de cette attention, et il conserva avec le plus grand soin ces précieux papiers que son fils n'a pas manqué de publier à son tour avec une égale satisfaction.

Ces éloges n'avaient pourtant rien de bien flatteur, car c'étaient de simples annonces rédigées en style de réclame pour accompagner l'avis que « la sonate de Beethoven, œuvre CIX, prix : 6 francs, et l'*Invitation à la Valse*, rondeau brillant par Charles-Maria de Weber, œuvre LXV, prix : 4 fr. 50 c. »,

venaient de paraître chez tel ou tel éditeur. Et la preuve que ces deux articles avaient la même origine, c'est qu'ils disaient la même chose en termes identiques : « Annoncer une œuvre de Beethoven, dire que c'est le dernier enfant de son génie, c'est appeler toute l'attention de nos pianistes sur une production déjà populaire en Allemagne. Ce n'est pas pour de tels noms qu'il faut des passe-ports ; mais il faut annoncer le mérite encore inconnu, il faut prôner le talent dans le pays où il n'a pas fait ses preuves. C'est à ce titre que nous recommandons à nos lecteurs l'*Introduction (sic) à la Valse*, de Charles-Maria de Weber, compositeur qui, dans sa patrie, occupe à la fois les concerts et les théâtres. Son rondo *brillant* nous semble fait pour ne pas demeurer *obscur* (1). » — Le trait final par antithèse n'est-il pas bien trouvé ? moins heureux, cependant, que le subterfuge de Spontini, qui devait assez connaître la presse française, après seize ans de séjour à Paris, pour distinguer une réclame d'un article, et qui faisait passer l'une pour l'autre aux yeux du trop crédule Weber.

Si rapide qu'ait été le passage de Weber à Paris, il ne laisse pas de présenter un réel intérêt, en raison de l'importance d'un tel hôte, car il est également curieux de savoir comment il y fut accueilli par ses pairs, de quelle façon il les jugea, eux et les œuvres lyriques qu'il put saisir au vol, de quelle manière enfin il passait ses journées dans la capitale, quelles furent ses distractions favorites et ses relations préférées. Cela m'étonne beaucoup que personne en France n'ait songé à retracer cette courte période de la vie de Weber, avec les détails qu'elle comporte et qui sont tous également intéressants, pour nous autres Français. Aussi vais-je essayer de faire ce récit qui sera forcément plus minutieux qu'étendu en me guidant d'abord sur les écrits posthumes de Weber, publiés par ses amis Wendt et Théodore Hell (2), et sur le bel ouvrage de son

(1) *Courrier des spectacles*, 4 juin 1822. L'annonce des mêmes morceaux, avec réclame pareille, avait paru au *Journal des Débats* du 2 mai.

(2) *Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber* (Ecrits posthumes de C.-M. de Weber). Dresde, 1828, 3 vol. petit in-8°. C'est dans le troisième que se trouve raconté brièvement le voyage de Weber, avec quelques fragments de ses lettres de Paris.

fil (1), mais aussi et surtout en m'efforçant de reconstituer le monde et les théâtres parisiens à l'entour de Weber. C'est la seule façon, à mon sens, pour se bien rendre compte des choses du passé, que de se transporter dans cette atmosphère si différente, que de vivre en pensée avec ceux dont on raconte les actes ou dont on apprécie les jugements.

Weber était tenu par son traité de se trouver à Londres dans les premiers jours de mars : eu égard au temps qu'il fallait pour le voyage, en tenant compte des retards imprévus et des courtes stations qu'il voulait faire en chemin, il décida de partir un mois à l'avance, quelque douleur qu'il éprouvât à quitter sa famille et son pays, sans se douter pourtant qu'il ne les reverrait plus. Il avait mis ordre à ses affaires, fait son testament et pris des mesures pour que sa femme n'eût rien à redouter s'il succombait en route ; il avait enfin assisté à une représentation d'adieu, organisée avec *le Freyschütz* par les artistes, qui voulaient aussi chanter une cantate de circonstance ; mais les pleurs leur coupant la voix, la représentation s'était terminée au milieu d'un silence funèbre et d'amers sanglots.

Après une nuit de veille, passée à demi dans les larmes, le 7 février, à sept heures du matin, une chaise de poste, chargée de bagages et dans laquelle avait déjà pris place Fürstenau, flûtiste et compositeur de talent, qui devait accompagner son ami dans ce lointain voyage, s'arrêta devant la porte de Weber. Jamais départ ne fut plus déchirant que celui de cet homme, s'éloignant pour si longtemps de sa femme et de ses enfants ; jamais séparation plus douloureuse que celle de cette femme qui espérait à peine revoir son mari et qui prit congé de lui comme on fait d'un mourant. Après avoir encore embrassé sa Caroline aimée et ses enfants endormis, le voyageur chaussa d'épaisses bottes de velours, revêtit une pelisse de fourrures et s'élança en pleurant dans la voiture, qui disparut bientôt dans l'épais brouillard de l'hiver... Alors Caroline, tombant à genoux dans sa chambre, s'écria comme saisie d'un pressentiment funeste : « C'est son cercueil que je viens d'entendre clouer ! »

(1) *Carl Maria von Weber, ein Lebensbild* (portrait biographique), par Max-Marie de Weber, 3 volumes, avec portrait. Leipzig, Ernest Keil, 1864 et 1866.

Jusqu'à Oschatz, Weber se servit de ses propres chevaux, mais il les dut quitter en cette ville, et lui qui avait pourtant le cœur ferme, écrivait plus tard à sa femme : « J'ai congédié là le vieux Jean, qui a emmené les chevaux, et comme rien de Dresde ne restait plus autour de moi, je sentis mon cœur se briser et je me blottis au fond de la voiture pour y cacher mes larmes... » Mais il n'avait pas plutôt cédé à ses tristes pensées, qu'il croyait en avoir trop dit, par crainte d'augmenter la douleur des siens : efforts bien touchants que ceux que fait Weber, dans toutes ses lettres, pour dissimuler à sa femme, sans trop aller contre la vérité, ses peines et son amère affliction, dont la révélation pourrait accroître le chagrin de sa chère Lina.

Le voyage, qui s'accomplit presque tout d'une traite, exerça une influence vivifiante sur la santé de Weber. L'espérance reprenait le dessus dès que sa maladie faisait le moindre relâche ou qu'un rayon de soleil pénétrait par la portière de la voiture. Il imaginait alors quelque voyage à venir avec toute sa petite famille, il marquait déjà la place de chacun dans la chaise de poste : ici Lina, ici Max, ici Lex, Ali, etc.; puis il montrait dans quelle poche il devait mettre jouets et bonbons pour distraire les enfants de la longueur du chemin. Mais dès que la fatigue se faisait sentir, le mal du pays le reprenait violemment, et c'était à ce point qu'en approchant de Francfort, il exprimait durement le désir que ses vieux amis, Hoffmann et Gottfried Weber, ne se trouvassent pas là, afin d'éviter la scène attendrissante des adieux.

D'autres fois, il plaisantait avec ses maux et écrivait en riant : « Madame ma toux a des caprices ; en tout cas, elle sert à me faire lever de bon matin et me fait gagner du temps. Chaque pas en avant me rapproche de vous en pensée. Je suis décidément un Saxon pur sang, une vraie nature de Philistin absolument réfractaire aux voyages. » Il était passé d'abord par Leipzig, d'où il avait écrit une lettre très-touchante à sa femme, puis par Weimar ; il arriva enfin à Francfort, où il s'arrêta un jour, juste le temps d'embrasser ses amis, Gottfried Weber, Guhr et Forti, — son accès de misanthropie était passé, paraît-il, — et d'assister à une excellente exécution du *Judas Macchabée*, de Händel, par la Société chorale *Cecilia*. Encore quelques relais de poste, et il touchait à la frontière française :

II.

En entrant en France, Weber marchait au devant d'un triomphe assuré, et il allait pouvoir juger par lui-même quelle admiration le succès populaire de *Robin des bois* avait fait rejaillir sur l'auteur du *Freyschütz* : quelques mois plus tôt, il aurait vu les élégantes porter, pendant l'hiver qui suivit l'apparition du chef-d'œuvre, des robes rayées rouge et noir, dites à la *Robin des bois*. La partition entière, et surtout le chœur des Chasseurs, jouissait d'une popularité fatigante, tant les oreilles en étaient rebattues. Presque pas de rue où l'on ne fût poursuivi de ce refrain écorché : *Chasseur diligent* ; presque pas d'église où l'on n'entendit les fidèles chanter avec onction, — toujours sur l'air en vogue :

Chrétien diligent,
Devance l'aurore,
A ton Sauveur encore
Adresse tes chants.
Ave Maria,
Gratia plena,
La, la, la, etc...

Cela passait alors pour de la musique religieuse.

Une préoccupation troublait cependant la joie du succès au cœur de Weber : c'était l'idée de voir le massacre que Castil-Blaze avait fait de sa création originale, quand bien même cet arrangement aurait été nécessaire pour assurer le succès, car avec l'amour-propre du génie, le maître se refusait absolument à croire que sa magnifique conception n'eût pas pu se passer d'un arrangeur pour prendre pied à Paris et soulever l'enthousiasme de la foule. Mais le fait était malheureusement exact et il faut en convenir, au risque de déprécier le goût musical de nos

pères : les retouches de Castil-Blaze avaient seules pu assurer la gloire de Weber et changer en triomphe la déroute du premier soir.

Le Freyschütz avait fait son apparition à Paris, le 7 décembre 1824, au théâtre de l'Odéon. Sauf le personnage de l'ermite, que la censure avait fait disparaître, c'était une traduction littérale et complète de l'ouvrage allemand. Castil-Blaze, que le directeur avait chargé de cette traduction, avait montré assez de modestie à l'égard de l'auteur et assez d'estime envers le public pour respecter presque de tout point le chef-d'œuvre, qu'il avait seulement baptisé *Robin des bois*. Il avait espéré un grandissime succès, ce fut une déroute effroyable, surtout à partir du dernier acte : l'ouverture et le chœur des Chasseurs trouvèrent seuls grâce auprès d'un public affolé de tapage, et qui criait, hurlait, sifflait par plaisir.

Castil-Blaze dut alors faire appel à tous ses talents d'arrangeur. L'artiste avait prévalu un instant : ce désastre fit reprendre le dessus au « vétérinaire musical ». Il prit l'opéra de Weber, et, comme il s'en vante lui-même, « l'estropia, le disposa sur un autre plan, le tripota à sa fantaisie afin de l'assaisonner au goût des auditeurs ». La besogne lui plaisant, il s'y mit de tout cœur, et neuf jours lui suffirent pour faire cette singulière cuisine. La deuxième représentation fut annoncée pour le 16 ; les siffleurs du premier soir revinrent pour achever « le monstre », mais ils trouvèrent porte close : la salle était occupée depuis le parterre jusqu'aux quatrième loges. Par surcroît de précaution, l'ingénieux directeur n'avait pas loué, mais bien donné les places, en se réservant de choisir son public. Pendant dix représentations, le même incident se renouvela ; à la onzième seulement, les portes de l'Odéon s'ouvrirent pour tout le monde. Grâce à cet ingénieux subterfuge et aux corrections de Castil-Blaze, le succès du *Freyschütz* était désormais assuré. Ce succès depuis ne fit que grandir : la réaction s'était produite, elle fut irrésistible et se traduisit par une série de trois cent vingt-sept représentations (1).

(1) Il faut condamner sans excuse possible le massacre que Castil-Blaze fit par la suite d'*Euryanthe*, mais il n'en est pas absolument de même pour *le Freyschütz*. Weber, en sa qualité de créateur, devait

Weber avait dû être médiocrement flatté de ce raccommodage musical, mais il n'avait pas jugé à propos de protester, soit qu'il aimât mieux voir *le Freyschütz* se jouer sous cette forme imparfaite plutôt que d'être mis à l'écart dans sa forme originale, soit qu'il excusât volontiers Castil-Blaze d'un agencement qui lui valait grand succès et grand renom, à lui-même, sinon grand profit. Mais il n'en fut pas ainsi quand il apprit que le même Castil-Blaze avait offert au directeur de l'Odéon et à celui de l'Opéra-Comique, le chevalier de Picquencourt, une traduction et un arrangement d'*Euryanthe*, réorchestrée d'après la réduction pour piano, parce que les parties d'orchestre auraient coûté trop cher. Sitôt qu'il eut vent de cette nouvelle, Weber écrivit à l'arrangeur et au directeur pour avoir quelques explications, mais il ne reçut aucune réponse ni de l'un ni de l'autre. Un beau jour enfin, il apprit que son *Euryanthe* allait définitivement paraître au théâtre de l'Odéon; il renouvela alors ses réclamations, sans mieux réussir à obtenir la moindre nouvelle. Weber se trompait quelque peu et ne pouvait pas très-bien juger les choses à distance : le cas était tout différent et beaucoup plus grave pour *le Freyschütz* que pour *Euryanthe*. *Robin des bois*, en effet, était un pastiche relativement exact du *Freyschütz* et, à part quelques morceaux supprimés, c'était la partition complète arrangée à la mode française; dans *Euryanthe*, au contraire, Castil-Blaze n'avait pris que certains morceaux, en nombre restreint, pour les réunir à d'autres de six ou huit compositeurs différents. *Robin des bois* était bien encore *le Freyschütz* : *la Forêt de Sénart* n'était plus *Euryanthe*.

Il faut voir quelles avaient été l'idée et la façon de pro-

pousser les hauts cris contre cette profanation, et aussi Berlioz, lorsqu'il voulait réagir contre des atténuations devenues inutiles; mais quand on se place à un point de vue moins exclusif, en se reportant de cinquante ans en arrière, on observe qu'il y a beaucoup à dire pour et contre Castil-Blaze. Ce n'est pas ici le lieu d'expliquer la double face de ce procès délicat et je renverrai le lecteur à mon étude sur *le Freyschütz*, où j'ai voulu exposer au plus juste les raisons qui condamnent Castil-Blaze dans cette entreprise, et les circonstances qui l'excusent. Peu importe d'ailleurs cette distinction vis-à-vis de Weber, qui ne pouvait qu'être fort irrité contre celui qui se substituait à lui-même et qui faisait du *Freyschütz* sa proie et son bien.

céder de l'implacable arrangeur. Il avait entrepris de rajeunir la comédie de Collé si connue et tant de fois applaudie, la *Partie de chasse de Henri IV*, en la disposant à sa guise, pour y introduire quantité de morceaux de musique empruntés à différents opéras étrangers, allemands ou italiens. L'ouverture était celle du *Torvaldo e Dorliska*, de Rossini, suivie d'une cavatine de Pacini et d'un duo de *l'Esule di Granata*, de Meyerbeer ; puis venaient un duo de Generali, celui plus connu de la *Cenerentola*, une romance archaïque du comte Thibault de Champagne, l'air populaire : *Five Henri IV !* un finale de la *Pietra di Paragone*, etc., etc. Ce finale était précédé d'un grand morceau d'ensemble, entendu d'abord dans le troisième acte de *Robin des bois* et qu'on avait supprimé après la première représentation de cet opéra ; puis la part de Weber dans ce gâchis musical était complétée par l'air d'Annette avec alto solo, extrait du *Freyschütz* pour être appliqué encore à un conte de revenant, que Mlle Amélie d'Orgebray exécutait en rivalisant de talent avec la viole de Tolbecque, et enfin par des couplets et un chœur d'orage, empruntés à *Euryanthe*. « Le chœur des Chasseurs qui appellent le roi est fort ingénieusement coupé, — dit le rédacteur des *Débats*, C. (Duviquet), minutieusement renseigné et très-favorable aux ravandages musicaux de son confrère XXX, — par une invocation dont le caractère forme opposition avec les cris des chasseurs et les fanfares des cors. On a reconnu l'auteur de *Robin des bois* au parti qu'il a su tirer de ses groupes d'instruments à vent ; ce chœur est de la plus grande beauté. » L'auteur de *Robin*, dans la pensée de l'écrivain, est-il Castil-Blaze ou Weber ? Car la belle invocation qui charmait tant Duviquet est précisément cet andante que l'arrangeur a dû prendre quelque part dans les œuvres de Weber pour souder ensemble les couplets des chasseurs, de façon à bâtir ce fameux chœur qu'on exécute depuis cinquante ans sous cette forme, même au Conservatoire : ce n'est plus là le chœur d'*Euryanthe*, mais celui de *la Forêt de Sénart*, dû à la collaboration forcée de Castil-Blaze et de Weber.

La première représentation de *la Forêt de Sénart* fut donnée à l'Odéon le samedi 14 janvier 1826 ; le spectacle commençait par la jolie comédie de Watlard et Fulgence : *le Célibataire et l'Homme marié*. L'opéra comique de Castil-Blaze était joué de la façon suivante : Henri IV, Lecomte ; le Duc de Bellegarde,

Adolphe ; M. de Concini, Latappy ; Michaud, Camoin ; Richard, Léon Chapelle ; Lucas, Léon Bizot ; Colas, Saint-Preux ; puis Mmes Camoin, Amélie et Montano : Margot, Catau et Hélène. On remarqua, à ce propos, que, seul de tous les personnages de Collé, Sully n'avait pas trouvé grâce auprès de la censure, et avait dû, de par MM. Quatremère et Royou, laisser son maître courir seul le cerf et s'égarer chez de braves paysans. Le spectacle finit au milieu d'un déluge de bravos et de sifflets, et ce tumulte rend exactement l'impression produite, car il y a pareille division entre les divers journaux et les divers spectateurs. La plupart pourtant trouvent l'ensemble du spectacle assez médiocre et font la leçon à Castil-Blaze, ceux-ci pour avoir gâté la pièce de Collé, ceux-là pour avoir dérangé la musique de Weber, de Beethoven, de Rossini, ces trois musiciens étant seuls nommés sur l'affiche à l'exclusion de Pacini, de Meyerbeer, de Generali, etc.

La Pandore déclare l'idée malheureuse et la mise en œuvre plus malheureuse encore. *Le Constitutionnel* ne trouve pas la pièce à son goût, mais il apprécie fort la musique, — tout au plus regrette-t-il un léger défaut d'unité dans l'expression dramatique, par suite de ces sources diverses, — et il renchérit sur les éloges presque unanimes adressés à Lecomte, excellent chanteur, mais acteur un peu froid dans le rôle du roi, à Mlle Montano, douée d'une voix ravissante, à Bizot, assez drôle en Lucas, et surtout à Mlle Amélie Dorgebray, qui paraît avoir obtenu le plus grand succès de la soirée avec son ariette du *Freyschütz*. *Le Journal de Paris*, dans sa satisfaction imperturbable, ne fait la leçon — assez justement, il faut le dire, — qu'aux siffleurs habituels du théâtre, qui n'ont cessé de souligner par leurs rires les expressions un peu naïves des paysans et qui prenaient pour une pièce nouvelle la comédie si agréable et si connue de Collé : décidément, le public était bien le même autrefois qu'aujourd'hui. *Le Moniteur*, enfin, juge très-sévèrement et sans phrases le ravaudage musical de Castil-Blaze : « Sans nous étendre en ce moment sur cette nouvelle manie de dénaturer ainsi les plus beaux morceaux de musique et sur cette prétention de nous faire accroire que tels ou tels effets peuvent s'adapter à toutes les situations possibles, nous dirons que le public a reçu assez froidement ce *pasticcio* et nous craignons que Collé ne paie ici pour l'anonyme. » Cette note non

signée fait honneur au rédacteur qui l'a écrite, quel qu'il fût : — peut-être était-ce le directeur Sauvo.

Berlioz, bien des années plus tard, protesta contre ces mutilations infligées à son idole, avec une rage vengeresse, avec des éclats de fanatisme artistique, qui laissent loin derrière les timides réserves du *Constitutionnel* et la condamnation anonyme du *Moniteur*.

« Weber, en voyant ce que Castil-Blaze, ce musicien vétérinaire, avait fait de son *Freyschütz*, ne put que ressentir profondément un si indigne outrage, et ses justes plaintes s'exhalèrent dans une lettre qu'il publia à ce sujet avant de quitter Paris. Castil-Blaze eut l'audace de répondre : que les modifications dont l'auteur allemand se plaignait avaient *seules* pu assurer le succès de *Robin des bois*, et que M. Weber était bien ingrat d'adresser des reproches à l'homme qui l'avait popularisé en France. O misérable!... Et l'on donne cinquante coups de fouet à un pauvre matelot pour la moindre insubordination!...

» N'est-ce pas la ruine, l'entière destruction, la fin totale de l'art?... Et ne devons-nous pas, nous tous épris de sa gloire et jaloux des droits imprescriptibles de l'esprit humain, quand nous voyons leur porter atteinte, dénoncer le coupable, le poursuivre et lui crier de toute la force de notre courroux : « Ton crime est ridicule. *Despair!!* Ta stupidité est criminelle; *Die!!* Sois bafoué, sois conspué, sois maudit! *Despair and die!!* Désespère et meurs (1)! »

Berlioz se trompe dans son emportement. Ce n'est pas en quittant Paris, mais avant d'y arriver que Weber protesta, par la voie des journaux, contre les tortures morales que lui infligeait ce bourreau qui prétendait être son bienfaiteur. Impatience de voir plagiaire et directeur se rire de lui sans daigner même répondre à ses lettres, il prit un parti héroïque et les fit insérer dans un journal français, par l'intermédiaire de l'éditeur Schlesinger. A part Berlioz, qui indique une piste fautive, aucun écrivain français ou allemand n'a jamais fait la moindre allusion à ces lettres publiées à Paris : aussi m'a-t-il fallu beaucoup de patience pour les rechercher dans les trente ou quarante journaux politiques et littéraires un peu importants

(1) *Mémoires de Berlioz*, p. 59 et 63.

qui paraissaient alors à Paris. Je n'ai donc pas envie de voir d'excellents confrères les reproduire demain en se donnant les gants de la découverte : aussi imiterai-je le silence prudent de Castil-Blaze. Il ne nomme pas dans sa réponse le journal qui avait accueilli la réclamation de Weber, pour empêcher ses confrères de la lire ; je ne le nommerai pas davantage, pour forcer les miens de tenir compte de ma peine, à moins qu'ils ne préfèrent chercher eux-mêmes à leur tour, — et peut-être ne pas trouver.

Voici donc la note qui parut un beau matin de 1826, dans certain journal de Paris :

M. Weber, auteur de l'opéra du *Freyschütz* et de beaucoup d'autres ouvrages, a écrit à M. Castil-Blaze les deux lettres que voici :

Dresde, le 13 décembre 1825.

Monsieur,

Il y eut un temps où je regardais comme une des principales jouissances de mon séjour futur à Paris, de faire la connaissance personnelle de l'auteur de l'*Opéra en France*, ouvrage auquel je témoignerai toujours toute l'estime qu'il mérite à si juste titre. J'ai été persuadé que je ne pouvais que gagner à la conversation d'un écrivain si plein des plus purs et justes points de vue, et je m'en félicitais déjà d'avance. Jugez, Monsieur, après tout cela (je puis bien le dire), de ma profonde douleur de voir détruites des belles espérances, par la manière dont vous avez agi vis-à-vis de moi.

Vous vous proposez d'abord d'arranger mon opéra *le Freyschütz* pour la scène française. Rien au monde ne pourrait être plus flatteur pour moi et exiger ma plus sincère gratitude ; mais vous ne trouvez pas nécessaire d'en parler au compositeur, ni de lui communiquer vos idées sur les changements, peut-être inévitables, pour votre public. Vous vous procurez la partition sur un chemin tout à fait illégitime (pour légitime peut-être qu'il vous a paru), car mon opéra n'étant ni gravé ni publié, aucun maître ni marchand de musique n'avaient le droit de le vendre. Enfin, l'opéra est mis en scène, et vous m'ignorez encore jusqu'au point de prendre aussi le droit de compositeur pour vous.

Je vois tout cela et j'attends, d'un jour à l'autre, d'être honoré d'une lettre de vous, Monsieur ; il m'a paru impossible qu'un homme de votre mérite, de vos points de vue sur l'art, pourrait oublier entièrement tout ce qu'un artiste et galant homme doit à l'autre ; au contraire, j'entends dans ce moment que vous venez de publier la partition du *Freyschütz*. Ah ! Monsieur, que deviendra tout ce qui nous est sacré, et sans les avoir même acquis sur le chemin légitime ?

Monsieur, je ne m'adresse à personne qu'à vous-même, à votre loyauté; à tous les sentiments nobles que vous avez exprimés tant de fois en parlant de l'art et sur ce qu'on lui doit. Laissez-moi espérer que rien qu'une négligence assez naturelle aux artistes ait pu vous faire oublier tout à fait l'existence du compositeur du *Freyschütz*, et soyez persuadé que je conserverai autant que possible les sentiments d'une véritable estime due à vos talents, avec laquelle j'ai l'honneur d'être, etc.

CH.-M. DE WEBER.

Dresde, 4 janvier 1826.

Monsieur,

Il vous a paru superflu de m'honorer d'une réponse sur ma lettre du 15 décembre, et me voilà, malgré moi, pour une seconde fois dans la nécessité de vous écrire.

On m'a fait part qu'on allait monter au théâtre de l'Odéon un ouvrage où il y a des morceaux de l'*Euryanthe*. C'est mon intention de monter moi-même cet ouvrage à Paris; je n'ai point vendu ma partition, et personne ne l'a en France: c'est peut-être sur une partition gravée pour piano que vous avez pris les morceaux dont vous voulez vous servir. Vous n'avez pas le droit d'estropier ma musique en y introduisant des morceaux dont les accompagnements sont de votre façon. C'était bien assez d'avoir mis dans le *Freyschütz* un duo d'*Euryanthe*, dont l'accompagnement n'est pas le mien.

Vous me forcez, Monsieur, de m'adresser à la voix publique et de publier dans les journaux français que c'est un vol qu'on me fait, non-seulement de musique qui n'appartient qu'à moi, mais à ma réputation, en faisant entendre sous mon nom des morceaux estropiés. Pour éviter toutes querelles publiques, qui ne sont jamais avantageuses tant pour l'art que pour les artistes, je vous prie instamment, Monsieur, de vouloir lever de suite de l'ouvrage que vous avez arrangé, tous les morceaux qui m'appartiennent.

J'aime à oublier le tort qu'on m'a fait; je ne parlerai plus du *Freyschütz*, mais finissez là, Monsieur, et laissez-moi l'espérance de pouvoir nous rencontrer une fois avec des sentiments dignes de votre talent et de votre esprit.

Agréez, etc.

CH.-M. DE WEBER.

En publiant ces lettres sans commentaire, et en ne les insérant que dans un seul journal, — peut-être n'avait-il pas pu faire plus, — Schlesinger usait encore de ménagements, car Weber aurait désiré que ses deux épîtres à Castil-Blaze fussent imprimées dans tous les journaux et précédées d'un préambule explicatif en sa faveur. Au surplus, voici la lettre même que Weber écrivit sur ce sujet à Maurice Schlesinger,

lettre encore inédite même en langue allemande, et dont je dois communication à M. Schlesinger fils.

Dresde, 3 janvier 1826.

Cher monsieur,

J'ai recours à votre bienveillante activité : il n'est si grande patience qui ne s'épuise, et la mienne est à bout. Après que M. Castil-Blaze eut eu l'inqualifiable impudence d'offrir mon *Freyschütz* au public avant que la partition n'en fût gravée, je lui écrivis la lettre ci-jointe, qui lui fut remise par l'ambassade royale de Saxe, et dans laquelle je me flatte qu'on ne méconnaîtra pas mes intentions pacifiques. Il n'a pas daigné me faire réponse et, depuis, il s'est emparé de mon *Euryanthe* qu'il a taillée et accommodée à sa guise. Je dois à mon honneur d'artiste, je dois à l'art en général de ne pas supporter plus longtemps de pareilles façons d'agir. Je vous prie donc de faire tenir à M. Castil-Blaze la lettre ci-jointe, en gardant la copie qui vous est destinée : je désirerais qu'il s'engageât *par écrit* à ne plus considérer désormais mes œuvres comme les siennes et à faire disparaître de *la Partie de chasse de Henri IV* les morceaux d'*Euryanthe* qu'il y a introduits.

Que si par impossible il se tenait sur la négative, je vous serais obligé de faire imprimer mes deux lettres dans *tous* les journaux de Paris, en les faisant précéder d'une note qui les explique. Le sentiment de la justice est trop vif chez la nation française pour laisser plus longtemps méconnaître les droits et défigurer les œuvres d'un artiste qui se trouve fort honoré des sympathies qu'elle lui a déjà marquées. Je m'en remets d'ailleurs à vous pour le détail, et vous recommande seulement d'employer dans la forme autant de douceur et de modération qu'il vous sera possible.

J'ai l'honneur, etc.

CH.-M. DE WEBER.

La prétention d'obtenir de Castil-Blaze un désistement par écrit ne pouvait venir qu'à l'idée d'un homme qui vivait loin de Paris et qui ne savait pas à qui il avait affaire ; elle nous paraît bien naïve aujourd'hui, et tout aussi illusoire que cet appel à la bonne foi de la nation française, qui se souciait assez peu de cette querelle, ou qui, pour mieux dire, l'ignorait entièrement. En fait, l'idée d'introduire *le Freyschütz* sur la scène française n'appartenait pas à Castil-Blaze. L'éditeur paraît l'avoir eue avant lui. — au moins un an plus tôt. — si bien que Weber s'en était aussi occupé et qu'il avait dû faire parvenir sa partition à Habeneck. Il devait donc souffrir d'autant plus, en se voyant couper ainsi l'herbe sous le pied, et sa juste colère lui

fait tenir, comme on peut voir, un langage très-acerbe, — du moins quand il s'adresse à un tiers. Certain passage bien curieux et absolument inédit d'une lettre de Weber à son éditeur (de Dresde, 15 mars 1823) indique où en étaient alors les pourparlers entamés directement avec Weber, non-seulement pour le *Freyschütz*, mais aussi en vue d'un ouvrage original à composer pour Paris : deux points très-importants pour juger le procès pendant entre Castil-Blaze et Weber, et qui étaient jusqu'à présent tout à fait ignorés.

« Ce sera avec le plus grand plaisir et toute la confiance due à un véritable artiste que j'enverrai à M. Habeneck la partition du *Freyschütz*. Bien que je persiste dans mes idées sur l'exécution de cet opéra à Paris, car je me persuade que le sujet n'y sera jamais goûté, ce me sera un plaisir et un honneur d'entrer en relations personnelles avec M. Habeneck. Cependant, dans l'ignorance où je suis des usages parisiens, je vous demanderai de me faire connaître quelles conditions seraient également acceptables et pour lui et pour moi. Je ne répugnerais pas à mettre en musique un livret français, pourvu qu'il ne heurtât pas trop mes idées ; je consentirais donc à séjourner à Paris un mois et demi ou deux, pour apprécier les ressources mises à ma disposition et en tirer le meilleur parti. Mais, comme j'aime à prendre mon temps, il ne me serait pas possible d'écrire l'opéra d'un bout à l'autre à Paris ; je reviendrais donc ici, sauf à retourner en France pour l'exécution : ce serait affaire à Habeneck de choisir le moment et de préciser les dates. Bien que j'aie depuis longtemps le désir de visiter la capitale de la France, je ne puis cependant rompre mes relations de famille et d'amitié sans un motif sérieux, et partir à l'aventure. En outre, je compte aller à Vienne au mois d'août pour y mettre en scène mon grand opéra d'*Euryanthe* : voilà, me semble-t-il, un ouvrage qui s'adapterait aisément à la scène française (1)... »

Castil-Blaze ne voulut pas rester sous le coup des lettres de Weber, et il y répondit à sa façon, c'est-à-dire par un mélange de bonnes et de mauvaises raisons, sans parvenir à se disculper,

(1) Lettre inédite de Weber (de Dresde, 15 mars 1823), adressée à l'éditeur Maurice Schlesinger, et appartenant aujourd'hui à son fils.

comme artiste, de ces travestissements incroyables, s'il paraissait avoir raison, par représailles, comme commerçant. Après avoir publié, dans les *Débats* du 25 janvier, une revue musicale assez peu intéressante et signée des trois X fatidiques, il jette tout à coup le masque pour répondre d'un seul coup et sans longueurs aux deux lettres, rendues publiques, de Weber, et dont la première, dit-il, n'était pas arrivée à son adresse : seule raison pour laquelle il n'avait pu répondre plus tôt. Il s'appuie d'abord sur cette loi qui veut que toute propriété littéraire ou musicale s'éteigne à la frontière; il rappelle que tout opéra composé en France peut être pris par les étrangers, qu'en Allemagne, notamment, quantité d'opéras français ont été traduits, arrangés, gravés et joués à l'insu des auteurs qui n'ont jamais reçu la moindre rétribution; il se félicite enfin que des auteurs allemands aient cru devoir contrefaire son livre sur *l'Opéra en France* et son *Dictionnaire de musique moderne*. Il ne s'est pas plaint, dit-il, bien au contraire, il s'est montré très-flatté de la préférence, « mais, par des représailles aussi franches que justes, il s'est emparé à son tour des choses que l'Allemagne laissait en prise; il a acheté à Mayence quarante kilogrammes de partitions dont il a tiré le parti qui lui a semblé le plus convenable. » Dans tout ce qui précède et tant qu'il ne quittait pas le terrain commercial, Castil-Blaze avait raison, — au moins en apparence, — bien que Weber ne fût pas responsable des emprunts et larcins faits par l'Allemagne à la France. Aussi lui suffit-il de peu de mots pour s'expliquer, mais il sent bien où le bât le blesse, et toute la fin de la lettre, consacrée à la discussion artistique, est beaucoup plus longue sans rien prouver en sa faveur.

Les auteurs ne seront jamais d'accord avec leurs traducteurs. C'est impossible. L'un veut ajouter, l'autre demande la suppression de tout ce qui pourrait nuire au succès. Il est reconnu qu'un opéra étranger ne saurait réussir chez nous, sur un théâtre français, s'il n'est disposé d'après notre système dramatique. Il faut donc couper et rajuster la musique, la mettre en scène, et composer un opéra français avec les éléments pris dans les partitions étrangères.

Si j'avais publié l'ouvrage de M. Weber sous mon nom, d'après l'exemple des Anglais qui jouent un opéra de Grétry, de Méhul, de Boïeldieu, en faisant honneur de la musique à MM. tels et tels, de la ville de Londres, j'aurais eu tort aux yeux de la critique. Mais

j'ai dit que *Robin des bois* était imité du *Freyschütz* ; ce qui annonce les changements dont l'auteur se plaint et dont l'arrangeur se félicite. En effet, le *Freyschütz* arrive à Paris, précédé par une réputation extraordinaire : après bien des invitations, je me décide à le traduire avec mon collaborateur, qui s'en était déjà occupé. Je résolus de ne rien changer à la musique ; je tins parole, autant que les convenances de notre scène me le permettaient. Qu'arriva-t-il ? Tout le monde le sait. La pièce fut sifflée et resifflée. Voyant que cet opéra ne pouvait se tenir sur ses jambes, j'imaginai de l'*estropier*, et je le fis avec tant de bonheur que, depuis lors, il a marché d'un tel pas, qu'on ne sait point s'il doit s'arrêter un jour ; et cent cinquante-quatre représentations viennent justifier l'opération de l'arrangeur.

Les Allemands s'emparent de tous nos opéras : est-ce par amitié pour la nation française et pour rendre un hommage éclatant à nos illustres maîtres ? Emprisons-nous d'imiter leur courtoisie en représentant à notre tour *Freyschütz*, *Fidelio*, etc. S'appuient-ils de la sauvegarde des lois pour prendre impunément nos productions littéraires et musicales ? Je ne vois pas pourquoi nous n'userions pas du même droit à leur égard.

Je suis fâché qu'une personne d'un talent aussi éminent que M. Weber ait pu se trouver offensée des changements que nous avons faits à son opéra pour en assurer le prodigieux succès. A Vienne, tout le rôle de Samiel avait été supprimé ; j'ignore si M. Weber a réclamé contre cette licence. Le but de mon entreprise était de faire connaître à la France le chef-d'œuvre admirable de ce compositeur et d'ajouter nos lauriers à ceux que l'Allemagne, la Prusse, la Hollande, l'Angleterre avaient déjà posés sur la partition de *Freyschütz*.

Veillez bien agréer, monsieur, etc.

CASTIL-BLAZE.

Cette réponse ne resta pas longtemps sans réplique, et l'éditeur Maurice Schlesinger adressa aux journaux, comme fondé de pouvoirs de Weber, une lettre datée du 28 janvier, dans laquelle il s'attachait surtout à réfuter les raisons pécuniaires invoquées par Castil-Blaze. Il établissait sans difficulté qu'en faisant graver, pour la vendre à son propre profit, la grande partition du *Freyschütz*, que Weber n'avait voulu céder à personne, Castil-Blaze enlevait un bien légitime au compositeur qu'il prétendait honorer, et qu'un pareil procédé n'était rien moins que délicat, alors même qu'il ne tombait pas sous le coup des lois. Il lui répondait enfin catégoriquement que jamais les traducteurs allemands d'opéras français ne touchaient de droits, parce qu'ils ne changeaient pas une

seule mesure à la musique, non plus qu'on n'avait changé un seul mot à ses livres, qui n'avaient pas été contrefaits, comme il se plaisait à dire, mais littéralement traduits. A l'égard d'un arrangeur enragé comme Castil-Blaze, c'était là un argument irréfutable : aussi n'essaya-t-il pas de le réfuter.

Cette discussion si aigre, précédant d'un mois l'arrivée de Weber, n'était pas faite pour aplanir les voies entre Castil-Blaze et lui, ni pour lui rendre son séjour bien agréable, parce qu'il allait se trouver forcément face à face avec celui qui l'avait pillé, et qu'il ne pourrait aller entendre ni *le Freyschütz* ni *Euryanthe* à l'Odéon, sans paraître autoriser par sa présence de telles licences et un pareil larcin.

III.

7-4

L'entrée en France et la vue d'un autre genre de vie frappèrent très-vivement les deux voyageurs. La première cheminée aperçue à Sainte-Menehould causa une impression agréable à Weber, et il n'eut pas plutôt essayé de la cuisine française qu'il la trouva fort de son goût ; enfin Fürstenau et lui eurent grand plaisir à traverser la ville d'Épernay et tout le pays environnant. Voyage excellent en somme, et qui s'accomplit avec une régularité parfaite. Weber arriva si bien à l'heure dite à Paris, — le 23 février, — qu'il plaisante lui-même en écrivant à sa femme : « Je suis arrivé intact, saut une vitre brisée et un bouton de culotte décousu ; celui-ci réclame instamment les secours de mon industrie. »

Un journal français, un seul, *le Constitutionnel*, nota le surlendemain l'entrée dans nos murs de l'auteur du *Freyschütz* : « Le fameux compositeur Weber vient d'arriver à Paris ; » et un autre, un seul aussi, annonça son départ, avec une erreur : « M. Weber doit partir dans quelques jours pour Londres, où M. Ch. Kemble, directeur de Covent Garden, l'a appelé pour monter l'opéra d'*Euryanthe*. » Trois ou quatre lignes bien sèches, deux faits divers insignifiants, — ce serait peu de nos jours, mais c'était beaucoup en un temps quasi patriarcal, où la réclame était encore dans l'enfance. Un compositeur de la valeur de Weber viendrait aujourd'hui à Paris qu'il n'y aurait pas assez de journaux pour renseigner le public impatient sur sa façon de manger et de se vêtir, de boire et de dormir : autant de détails topiques qui ajoutent ou enlèvent beaucoup à la valeur de ses créations et sur lesquels les vrais amateurs se régleraient pour former leur jugement. A tout bien consi-

dérer, les usages d'autrefois valaient encore mieux en leur modestie et leur simplicité.

Weber débarquait à Paris avec l'intention de circuler *incognito* dans une ville où il avait peu de connaissances à faire ou à renouveler. C'était seulement à son retour de Londres et lorsque le succès d'*Oberon* aurait encore affermi son renom à l'étranger, que Weber projetait de tenter fortune à Paris : il s'était même, à cet effet, muni d'une lettre de recommandation qui devait lui donner accès au Palais-Royal, lettre écrite en entier de la main du neveu du roi de Saxe, en français, et adressée au duc d'Orléans ; mais il la gardait précieusement pour s'en servir au retour. La mort coupa court à ce projet, et cette lettre, sans jamais aller à son adresse, revint entre les mains de l'éditeur Schlesinger, qui l'a transmise à son fils.

Dresde, ce 11 février 1826.

Monseigneur,

Comme amateur et protecteur des arts, j'ose vous recommander deux musiciens saxons qui, à leur passage à Paris, désirent se faire entendre devant vous et demandent votre protection. L'un d'eux est le fameux auteur de *Robin*, Weber, homme recommandable sous tous les rapports, dont vous ne regretterez sûrement pas d'avoir fait la connaissance personnelle, et qui d'ailleurs excelle sur le piano. Son compagnon est M. Fürstenau, virtuose sur la flûte, également attaché à la chapelle du roi ; quoique vous soyez (*sic*) habitué aux talents supérieurs de Drouet et de Tulou, j'espère que vous ne l'entendrez cependant pas sans plaisir. Si cette lettre est de bien ancienne date, je vous prie d'en excuser Weber, car, étant aussi pressé d'arriver en Angleterre pour y diriger encore quelques oratorios, il n'aura pas le tems de se faire présenter à vous à son premier passage à Paris.

Recevez l'assurance de mon amitié invariable.

Votre très-dévoué ami et neveu,

FRÉDÉRIC-AUGUSTE (I).

(1) En 1826, c'était Frédéric-Auguste I^{er}, premier roi de Saxe et fils de l'électeur Frédéric-Christian, qui régnait à Dresde ; son frère, Antoine I^{er}, lui succéda en 1827, et leur successeur en 1836 fut le signataire de cette lettre, leur neveu Frédéric-Auguste II, fils de leur frère cadet défunt Maximilien.

Le matin même qui suivit son arrivée, une agitation fiévreuse poussait dehors notre voyageur, qui se faisait amener une voiture. Il roula en fiacre pendant toute la journée, et cet infatigable véhicule le déposa tour à tour devant la porte de ses collègues, Paer, Catel, Auber, Cherubini, Rossini, ou chez l'éditeur Meissonnier; — « presque autant de fastueux hôtels, dit-il, propres à exciter la jalousie ». Tous ces artistes reçurent leur illustre confrère d'Allemagne de la façon la plus cordiale; Rossini alla plus loin et le traita avec une sorte de cajolerie mielleuse. En apprenant la venue prochaine de l'auteur du *Freyschütz*, il avait chargé Schlesinger de l'avertir aussitôt que Weber mettrait pied à Paris, afin qu'il pût lui faire visite le premier. Weber le devança pourtant, et lorsqu'il se présenta à sa demeure, Rossini lui fit un accueil poli jusqu'à l'exagération; il lui prodigua les marques de l'empressement le plus respectueux; il le reconduisit tête nue jusqu'au pied de l'escalier et lui rendit sa visite le soir même, selon le cérémonial observé entre souverains. Weber cependant était trop fin pour se laisser tromper par ces témoignages de la vénération la plus profonde, et il sut très-bien discerner la part du tact spirituel de Rossini et celle de son malicieux entregent. Aussi n'en éprouva-t-il aucun plaisir, tandis que les prévenances du vieux Cherubini, qu'il avait en si haute admiration et qui lui fit visite par deux fois, lui causèrent une joie sans mélange et une sincère émotion.

Pas plus à Paris qu'à Vienne, Weber ne pouvait être dupe des simagrées italiennes de Rossini, et il faut se reporter de quelques années en arrière, à l'époque de la représentation d'*Euryanthe*, pour connaître les véritables sentiments du compositeur allemand vis-à-vis de son rival italien. Weber, qui s'était toujours posé comme le champion, et champion victorieux un instant, de la musique nationale contre la musique d'outre-monts, Weber, qui reprochait si amèrement à son camarade Meyerbeer ce qu'il appelait sa désertion, sa condescendance et ses emprunts à l'école italienne, avait ressenti un contre-coup violent à voir les empiétements de cette musique détestée, qui avait obtenu une vogue inouïe en Allemagne grâce au nom prestigieux de Rossini. Et c'était précisément pour cette ville de Vienne, où l'engouement pour les Italiens

atteignait le diapason le plus élevé, que Weber avait accepté d'écrire *Euryanthe*. Barbaja, l'impresario attitré de Rossini, qui avait mis, pour ainsi dire, son génie en coupe réglée, ayant obtenu l'entreprise de l'Opéra italien de Vienne, y avait bientôt fait jouer avec un succès d'enthousiasme, au théâtre de la Porte de Carinthie, *Zelmira*, qui avait été représentée peu auparavant au théâtre San Carlo de Naples, vers le milieu de décembre 1821 (1). A peine les amateurs de Vienne eurent-ils entendu quelques œuvres de Rossini, que les cœurs volèrent au-devant de cet enfant chéri de la fortune : il fut salué par

(1) « Rossini, dans cet opéra, écrit Stendhal, s'est éloigné le plus possible du style de *Tancrède* et de *Aureliano in Palmira*; c'est ainsi que Mozart, dans *la Clémence de Titus*, s'est éloigné du style de *Don Giovanni*. Ces deux hommes de génie ont marché en sens inverse. Mozart aurait fini par s'italianiser tout à fait. *Rossini finira peut-être par être plus Allemand que Beethoven*... Le degré de germanisme de *Zelmira* n'est rien en comparaison de la *Semiramide* que Rossini a donnée à Venise en 1823. Il me semble que Rossini a commis une erreur de géographie. Cet opéra, qui à Venise n'a évité les sifflets qu'à cause du grand nom de Rossini, eût peut-être semblé sublime à Königsberg ou à Berlin; je me console facilement de ne pas l'avoir vu au théâtre; ce que j'en ai entendu au piano ne m'a fait aucun plaisir. » Cette critique de Stendhal est toujours amusante. Je ne connais de comparable qu'un article de M. Vitet, lequel s'arrêtant, l'esprit confondu, devant les profondeurs insondables de la partition du *Siège de Corinthe*, s'écrie avec une anxiété admirative et douloureuse : « ... En vain nous étions-nous figuré d'avance une complication sans exemple, notre attente a encore été surpassée : il faut voir marcher de front, sur chacune de ces vastes pages, non point dix ou douze portées, comme dans les partitions qui passaient jusqu'ici pour les plus fortement instrumentées, mais bien vingt ou vingt-cinq, dont la plupart représentent deux, trois ou même quatre parties... Mais après l'admiration et la surprise, un autre sentiment se fait jour : c'est une sorte d'inquiétude pour l'avenir de la musique, qui semble compromis par ce luxe effrayant d'harmonie instrumentale... Un homme est venu qui a si bien abusé de tous les moyens d'effet, qu'il a mis ses successeurs en grand danger de n'en plus trouver de nouveaux, même avec du génie; et tel est le degré de complication auquel il a porté les effets harmoniques, qu'il est permis de se demander s'il n'a pas rendu toute innovation impossible... » Comment peut-on nous représenter comme sachant le technique de la musique, l'harmonie et la composition, un homme qui se laisse aussi facilement éblouir par la masse des instruments rangés en bataille, qui prend aussi naïvement le nombre pour la

tous comme le Messie de la musique et prit de plain-pied une situation que Winter, Paer, Cimarosa, Fioravanti et bien d'autres n'avaient pu conquérir que par degrés et au prix d'efforts ininterrompus.

Et pendant ce temps, Weber, la jalousie au cœur et la tête pleine d'un saint transport artistique, se retirait à la campagne pour composer sa magnifique partition d'*Euryanthe*, ainsi qu'une grande cantate destinée au mariage du prince Jean. La représentation de son nouvel opéra fut fixée enfin à l'automne de 1823, et Weber devait se trouver forcément en face de Rossini, car celui-ci était venu suivre la saison italienne de Vienne, escorté de son fidèle satellite Carafa. L'arrivée de Rossini en 1823 et le séjour prolongé qu'il fit dans cette ville pour mettre en scène ses opéras, dont il ne devait pas d'ailleurs diriger l'exécution, rendirent la position de Weber encore plus délicate et plus difficile. Les deux rivaux formaient même un contraste complet au physique et au moral : l'Allemand, petit, d'aspect souffreteux, ayant peiné dès sa jeunesse, n'ayant jamais pris pied chez les grands, inconnu, en somme, hors d'un petit cercle qui avait pu apprécier son génie; l'Italien, magnifique, grand, bien bâti, né pour être le favori des princes, admis dans leur intimité, un homme enfin qui avait tout gagné à la loterie de la vie : argent, amour, honneur et gaieté, si heureux même qu'il avait su se faire des amis de ses rivaux. Seul, Weber voulut lui tenir tête; il entreprit de lutter contre ce puissant adversaire, avec une décision froide, confiant « en Dieu et en son *Euryanthe*. »

Il arriva à Vienne vers le milieu de septembre, comme la saison italienne allait finir, — il lui fallait bien le temps de compléter la distribution d'*Euryanthe*, puis de diriger les répétitions, — et, dès son arrivée, il éprouva lui-même une commotion

puissance, et qui, disant connaître les partitions d'opéras de Mozart, de Weber et de Beethoven, éprouve une stupéfaction voisine de l'ahurissement devant les complications orchestrales et les développements symphoniques de *Semiramide* et du *Siège de Corinthe*? Stendhal écrivait en 1823 et M. Vitet en 1826 : aussi le premier se révolte-t-il à l'idée d'entendre *Semiramide*, tandis que le second va, non sans effort, jusqu'au *Siège de Corinthe*.

irrésistible en entendant chanter la compagnie italienne; mais il se tenait sur ses gardes, et il refusa sans hésiter lorsque Barbaja lui offrit par deux fois un engagement pour Naples, en vue, sans doute, de faire place nette à Vienne pour le plus grand avantage de Rossini. Weber était émerveillé de la voix et de la virtuosité des artistes italiens; Lablache et surtout Mme Mainvielle-Fodor lui arrachaient des exclamations sans fin; mais si l'exécution le ravissait, la musique le faisait véritablement souffrir. Il n'est presque pas de lettre où il n'en parle à sa femme du ton le plus aigre : « J'entendis avant-hier *Sémiramis*; de la musique je n'ai rien à dire, sinon qu'elle est de Rossini; mais quelle merveilleuse exécution!... » (26 septembre). « Que pareil opéra excite ici l'enthousiasme, rien de plus sûr; voilà donc les Italiens mieux traités que moi-même en Allemagne!... » (1^{er} octobre). Il entendit ensuite *Tancrède*, qu'il n'apprécie pas, mais la mesure était comble quand vint *Cenerentola*, et certain jour que des amis reçus dans sa loge, après avoir contenu leur enthousiasme, s'échappèrent à applaudir avec tout le public le célèbre duo : *Un segreto d'importanza*, chanté par Lablache et Ambroggi, Weber sortit brusquement et ne reparut plus de la soirée. Le lendemain, à déjeuner, il s'excusa bien auprès de ses invités, mais d'assez mauvaise grâce et comme un homme prêt à recommencer. Telle était enfin la passion acharnée de Weber contre Rossini, que, même à la fin de sa vie, il n'admettait aucun mérite dans les ouvrages les plus applaudis de son rival, faisant seulement une exception indulgente en faveur du *Barbier de Séville* : encore n'est-il pas bien sûr que, malgré ses réserves, cet opéra ne figurât pas quand même, avec tous les autres de Rossini, sur son *Index librorum prohibitorum* (1).

Weber détestait Rossini, mais comment Rossini jugeait-il

(1) Sa haine contre l'opéra italien en général, et contre Rossini en particulier, avait même entraîné Weber à composer et à faire imprimer une parodie du fameux sermon du capucin de Schiller, où il représentait le *cygne* de Pesaro sous la figure d'une *oie* barbotant. C'est Holtei qui note le fait dans son récit d'une soirée passée à Dresde avec Weber chez Chiapone, en septembre 1822, récit reproduit en entier par M. Max-Marie de Weber.

Weber? Une petite scène intime, absolument inconnue et garantie vraie par l'interlocuteur, — un jeune homme que Rossini avait vu naître et qu'il traitait presque paternellement, — fera bien comprendre avec quelles restrictions le compositeur italien pouvait et devait admirer les créations du maître allemand. C'était il y a une dizaine d'années, à l'époque où Rossini donnait, tous les samedis d'hiver, de petites soirées dont les rafraîchissements se distinguaient par une modestie devenue légendaire, mais où artistes et gens du monde se pressaient pour entendre parfois de bonne musique et des virtuoses de choix. Le maître de maison, d'ailleurs, fatigué par l'âge et par la maladie, « sa vieille catarrhe », comme il disait, se privait le plus souvent de paraître au salon et laissait sa femme faire les honneurs : il demeurait alors dans sa chambre en compagnie de quelques intimes, mais il laissait la porte entr'ouverte, afin de saisir quelques notes au vol. Un soir que, blotti dans son fauteuil et presque en costume de nuit, il causait familièrement avec son jeune ami, une chanteuse aimée, peut-être Mlle Nilsson, attaqua tout à coup dans le salon un morceau de Weber. Dès la première note, Rossini cessa de causer et parut prêter quelque attention à la musique ; ses petits yeux brillaient et sur ses lèvres errait un sourire énigmatique, mais dont l'explication ne se fit pas attendre. Sitôt le morceau fini, Rossini se leva, et, montrant d'un air narquois son gros pouce replié : « Vois-tu, dit-il à son voisin, Weber, c'est très-joli ; mais l'idée n'est jamais plus longue que ça. » Puis, se rajustant à la hâte et remettant sa perruque d'aplomb, il se glissa dans le salon pour baiser au front la cantatrice, ainsi qu'il en avait l'habitude. Cela fait, il faussa compagnie à son monde, rentra dans sa chambre et se mit au lit. Pour n'être pas de la haute histoire, cette anecdote peint au mieux l'opinion de Rossini sur Weber, et montre si celui-ci avait raison de ne pas prendre pour argent comptant les compliments intarissables du flatteur Italien (1).

Rossini n'aimait certainement pas plus Weber qu'il n'était

(1) Berlioz écrit quelque part dans ses *Mémoires* : « ... Rossini dit, en parlant de la musique de Weber, *qu'elle lui donne la colique.* » Et comme ces mots sont soulignés, il est très-probable que Berlioz lui-même les avait entendus dire à Rossini.

aimé de lui, mais il y avait loin de là à ce qu'il intriguât contre Weber pour l'éloigner de Paris, comme l'insinue Charles Maurice avec sa perfidie habituelle : « M. Marie Weber, auteur de *Robin des bois* (le poëme en dehors), est récemment arrivé à Paris. M. Rossini lui permettra-t-il de monter son ouvrage? Non. Est-ce qu'on l'aime, ce M. Rossini? Même réponse. » Le trait est bien lancé et aussi méchant que l'était toujours Charles Maurice pour qui ne lui parlait pas en langage doré : aussi ne doit-on attacher aucune importance à cette insinuation. Il ne disait quelque bien de Weber que pour décrier Rossini, et il ne harcélait Rossini que parce que celui-ci faisait la sourde oreille. Il l'attaquait tous les matins, d'ailleurs, et Rossini ne devait pas être le dernier à rire d'entrefilets de ce genre :

4 mars. — M. Rossini a touché son mois de février.

5 mars. — Dans 27 jours, M. Rossini touchera son mois de mars.

ou encore :

— Mme Mainvielle est à Auteuil, où elle soigne sa santé.

— M. Rossini est à Paris, où il se dorlote.

— Le Théâtre-Italien est à Favart, où il végète.

Trois nouvelles qui n'en valent pas une.

Elles ne valaient surtout pas le prix que Maurice les estimait et qu'il aurait demandé pour les supprimer.

IV.

Lorsque commença l'année 1826, l'Opéra de Paris préparait depuis longtemps une reprise éclatante de l'*Olympie* de Spontini, remaniée de fond en comble par les auteurs et ornée d'un troisième acte entièrement nouveau ; mais le musicien n'en finissait pas de refaire sa musique et de corriger les corrections déjà faites pour les représentations intermédiaires à Berlin. L'administration se trouva ainsi acculée au dernier moment, et, tout en faisant apprendre le rôle de Statira par Mlle Quiney, elle décida d'effectuer cette reprise en grande pompe, pour la représentation de retraite de Mme Branchu, l'incomparable tragédienne lyrique, et pour les débuts de la gracieuse Mlle Cinti, qui émigrail des Italiens à l'Opéra français.

Cette magnifique soirée avait été fixée au lundi 27 février. Dérivis, Ad. Nourrit et Bonel jouaient Antigone, Cassandre et l'Hiérophante, à côté de Mme Branchu-Statira, de Mlle Cinti-Olympie ; et les ballets de l'opéra étaient dansés par Albert, Paul, Ferdinand, Gosselin, Mmes Anatole, Noblet, Legallois, Montessu, Lacroix, Launer, Elie, Hulin, etc. Le joli ballet-pantomime de Gardel et Méhul, *la Dansomanie*, joué d'une façon tout à fait exceptionnelle, terminait le spectacle. Des comédiens de différents théâtres s'étaient réunis aux mimes et danseurs de l'Opéra : le célèbre, l'incomparable Vestris, sortait de la retraite pour rejouer le rôle du dansomane, un de ses plus grands triomphes ; Mlle Leverd, la sociétaire de la Comédie-Française, devait représenter sa femme ; Mlle Chevigny, qui excellait dans la pantomime, et Beaupré se chargeaient du rôle de la fermière et de celui du prévôt de danse ; puis Gavaudan, du Théâtre-Français, et Mme Desbrosses, de l'Opéra-Comique.

se joignaient aux premiers sujets des deux sexes et à tout le corps de ballet pour tenir les moindres rôles et danser les moindres pas. Enfin, on avait intercalé une grande marche sur laquelle les principaux artistes des quatre théâtres royaux devaient venir faire des adieux solennels à leur illustre camarade. Talma, Lafont, Baptiste, Armand, Monrose, Michelot, Ponchard, Huet, Lemonnier, Bordogni, Galli, Levasseur, Rubini, Mmes Mars, Duchesnois, Bourgoïn, Paradol, Demerson, Pasta, Schiasetti, etc.; et, parmi les acteurs retirés du théâtre, Laïs, Michau, Mlle Volnais, bien d'autres encore, s'étaient fait inscrire à l'envi pour rendre hommage à l'un des plus grands talents de la première scène lyrique (1).

Weber, étant arrivé depuis deux jours, ne manqua pas de se rendre à cette solennité musicale pour voir au moins une fois l'admirable artiste qui allait se retirer du théâtre. La veille, dimanche 26, l'Odéon avait bien représenté (ce devait être à son intention) *la Forêt de Sénart*, précédée de *Zaïre*, pour les débuts d'un tragédien en herbe dans *Orosmane* : « M. Camille débute aujourd'hui à l'Odéon, écrivait Charles Maurice, mais comme c'est dans la tragédie qu'il se lance, tout espoir de comique n'est peut-être pas perdu ». Weber aurait donc pu, s'il avait voulu, connaître de près le beau travail de Castil-Blaze, mais il n'est nullement probable qu'il ait fait l'honneur d'une visite à son implacable arrangeur. S'il voulait d'ailleurs entendre de la musique, il avait le choix, le même soir, entre l'Opéra, où l'on donnait *les Prétendus*, de Lemoine, avec deux ballets, *l'Épreuve villageoise* et *les Pages du duc de Vendôme*, ou l'Opéra-Comique, où l'on jouait *le Muletier*, d'Hérolf, *Emma*, d'Auber, et *Renaut d'Ast*, de Dalayrac. Deux médiocres spectacles en somme et qui ne durent guère tenter Weber; il se dédommagea le lendemain soir, car la représen-

(1) Cette magnifique représentation se termina à minuit un quart, — une heure indue pour l'époque, — et la recette s'éleva au chiffre inespéré de 14,600 francs, sans parler des fractions. Il faut dire que les places étaient fixées à un taux exceptionnel, depuis 24 francs (les stalles étaient les plus chères) jusqu'aux plus modiques, le parterre et l'amphithéâtre des quatrièmes, à 5 francs. Les fauteuils d'amphithéâtre et d'orchestre coûtaient 15 francs : c'était un chiffre exorbitant à cette époque; c'est le prix normal de nos jours, — et moins encore.

tation d'*Olympie* lui causa le plus vif plaisir, qu'il exprime ainsi dans une lettre à sa femme : « Comme l'opéra est ici un spectacle grandiose ! La splendeur du vaisseau, la présence de masses sur la scène et dans l'orchestre forment un spectacle superbe et imposant. L'exécution a été excellente, l'orchestre a une force et une ardeur telles que je n'ai jamais rien entendu de comparable ; les applaudissements ont été nombreux et absolument mérités (1). »

C'est pendant toute cette journée du 27 février que Berlioz, l'esprit bouleversé et les nerfs surexcités par l'admiration qu'il avait conçue pour Weber à l'audition du *Freyschütz*, se lança à la poursuite du maître vénéré, sans pouvoir l'atteindre, et courut cette course folle par tout Paris. Il la raconte dans ses *Mémoires* de la façon la plus vive et la plus amusante.

« ... L'auteur lui-même, alors, vint en France. Vingt et un ans se sont écoulés depuis ce jour, où pour la première et dernière fois, Weber traversa Paris. Il se rendait à Londres pour y voir à peu près tomber un de ses chefs-d'œuvre (*Oberon*) et mourir. Combien je désirais le voir ! avec quelles

(1) En dehors des théâtres de musique, Weber aurait encore pu aller aux Variétés, au Vaudeville, au Gymnase, de préférence au Gymnase, où le répertoire de Scribe triomphait sur toute la ligne, où l'on représentait presque chaque soir *le Nouveau Pourceaugnac* et *la Maîtresse au logis*, *le Confident* ou *les Manteaux*, et surtout la dernière pièce de Scribe et Mélesville, alors en pleine vogue de nouveauté, *la Demoiselle à marier*, si bien jouée par Paul et Jenny Vertpré. A la Gaîté *le Moulin des étangs* ; à l'Ambigu-Comique, *la Nuit de noces* ; à la Porte-Saint-Martin, tantôt *la Fille du musicien* avec *les Petites Danaïdes*, tantôt *l'École du scandale* avec *la Béguine*, ou *Princesse et Charbonnier* ; à l'Odéon, les soirs de comédie, *Boisrosé*, ouvrage posthume de Mercier, et *Intrigue et Amour*, drame imité de Schiller par Gustave de Wailly : telles étaient les affiches des principaux théâtres non lyriques, à la fin de février 1826. La Comédie-Française, elle, vivait sur son répertoire, passant d'*Esther* et des *Deux Gendres* à *Valérie* et au *Macbeth*, de Ducis ; une seule nouveauté, une comédie en trois actes, *la Petite Maison*, « construite par M. Mélesville » et jouée le 24 février. « Le titre promettait un scandale, dit *la Pandore*, de méchante mémoire, et la première partie de la pièce en faisait espérer.... Le dénouement apprend au spectateur qu'il a été mystifié durant trois actes et qu'il n'y a pas de petite maison dans l'affaire. L'auteur a été nommé sans opposition. » Cela passait pour un article favorable il y a cinquante ans : qu'en dirait-on aujourd'hui ?

palpitations je le suivis, le soir où, souffrant déjà et peu de temps avant son départ pour l'Angleterre, il voulut assister à la reprise d'*Olympie* ! Ma poursuite fut vaine. Le matin de ce même jour, Lesueur m'avait dit : « Je viens de recevoir la visite de Weber. Cinq minutes plus tôt, vous l'eussiez entendu me jouer sur le piano des scènes entières de nos partitions françaises ; il les connaît toutes. » En entrant quelques heures après dans un magasin de musique : « Si vous saviez qui s'est assis là tout à l'heure ! — Qui donc ? — Weber ! » En arrivant à l'Opéra et en entendant la foule répéter : « Weber vient de traverser le foyer, — il est entré dans la salle, — il est aux premières loges ; » je me désespérais de ne pouvoir jamais l'atteindre. Mais tout fut inutile ; personne ne put me le montrer. A l'inverse des poétiques apparitions de Shakespeare, visible pour tous, il demeura invisible pour un seul. Trop inconnu pour oser lui écrire et sans amis en position de me présenter à lui, je ne parvins pas à l'apercevoir. Oh ! si les hommes inspirés pouvaient deviner les grandes passions que leurs œuvres font naître ! S'il leur était donné de découvrir ces admirations de cent mille âmes concentrées et enfouies dans une seule, qu'il leur serait doux de s'en entourer, de les accueillir, et de se consoler ainsi de l'envieuse haine des uns, de l'inintelligente frivolité des autres, de la tiédeur de tous ! »

Ce n'est plus Berlioz jeune, ce n'est plus le partisan fanatique de Weber qui parle dans ces dernières lignes ; c'est Berlioz avancé en âge, c'est le compositeur nié et bafoué qui cherche dans la foule quelque obscur et sincère partisan qui l'aime, l'admire et le poursuive—sans oser lui parler—comme lui-même aimait, admirait et poursuivait jadis le créateur du *Freyschütz*.

Si Weber ne dit rien de la musique d'*Olympie* après cette représentation solennelle, c'est qu'il la connaissait de longue date. Il faut se rappeler, en effet, qu'*Olympie* et le *Freyschütz* avaient servi d'enjeu dans cette partie décisive jouée à Berlin, en 1821, entre le parti national, ayant à sa tête M. de Brühl, le surintendant des théâtres, qui tenait pour le maître de chapelle allemand, et le parti de la cour, moins nombreux, mais plus puissant, qui soutenait le directeur général de la musique royale. Grâce à ce titre qui lui donnait une autorité absolue sur tous les gens tenant de près ou de loin à l'Opéra,

Spontini avait pu faire converger sur son ouvrage favori toutes les forces vives du théâtre : décors admirables, costumes éblouissants, orchestre et chœurs presque doublés, danseurs et figurants renforcés d'autant, des répétitions sans fin auxquelles le roi tenait à honneur d'assister, tous les premiers sujets à son entière disposition et le personnel entier de l'Opéra mis en réquisition, de façon qu'il fallut même arrêter les études du *Freyschütz*. Cet énorme déploiement de splendeurs théâtrales, la protection déclarée du souverain, une interprétation hors ligne n'avaient pu cependant sauver d'une trop prompte indifférence cette partition, déjà si belle et si grandeiose par elle-même, ce chef-d'œuvre au vrai sens du mot, qui avait été accueilli le premier soir (14 mai) avec un enthousiasme indescriptible et qui ne remplissait qu'à demi la salle dès la troisième représentation. Un mois après, le 18 juin, le parti national allemand remportait un triomphe complet et décisif avec *le Freyschütz* (1).

Dans une lettre écrite de Berlin (mars 1822), Henri Heine trace ainsi le portrait physique de chacun des deux rivaux, sans marquer de partialité pour l'un ni pour l'autre : « La physionomie de Weber ne fait pas une impression très-favorable. Une petite taille, des jambes mal bâties et une longue figure, sans aucun trait particulièrement heureux. Mais dans cette figure, quelle expression sérieuse ! quel regard méditatif ! On y voit le même calme de volonté, la même résolution sereine, qui exerce sur nous un attrait si magnétique dans les tableaux de l'ancienne école allemande. Quel contraste entre cette figure et celle de Spontini ! La stature élevée, l'œil sombre, flamboyant, enfoncé dans les orbites, les boucles de cheveux de noir de jais, qui couvrent à moitié un front sillonné, l'expression moitié mélancolique, moitié dédaigneuse des lèvres, l'expression farouche de cette figure jaunâtre qui réfléchit toutes les passions, celles qui ont éclaté déjà, celles qui éclatent encore, toute la tête qui semble être celle d'un Calabrais et qu'il est impossible pourtant de ne pas trouver belle et noble, tout cela nous révèle

(1) Voir sur cette lutte artistique le curieux opuscule de M. Edmond Neukomm, *Histoire du Freyschütz*, tirée de la biographie de Charles-Marie de Weber par son fils. (Un vol. in-12, Faure, 1867.)

immédiatement l'homme de l'esprit duquel sont sortis *la Vestale, Cortez et Olympie*. »

Cette lutte héroïque était de celles qui sont également glorieuses pour le vainqueur et pour le vaincu; mais il est bien évident qu'en voyant jouer *Olympie* à Paris, Weber devait plus se préoccuper de l'interprétation et de la mise en scène que de l'œuvre elle-même, qu'il connaissait trop bien et qui lui rappelait à la fois d'amers et doux souvenirs. La postérité a hautement confirmé le jugement rendu à Berlin, et *le Freyschütz*, aujourd'hui universellement admiré, se joue presque dans tous les pays, — sauf en Italie, — tandis qu'*Olympie* ne se joue nulle part et n'est plus connue que d'un nombre très-restreint de curieux et d'amateurs. Cette différence est absolument injuste, et si le parti pris des deux camps en présence devait forcément faire écraser l'une de ces deux œuvres par l'autre il y a cinquante ans, la postérité est tenue à plus de circonspection dans ses jugements, et n'étant plus sujette aux élans irrésistibles de la passion, elle doit apprécier les choses plus froidement et attribuer le titre d'œuvre capitale à toute création qui le mérite, si dissemblable qu'elle soit de telle autre pour laquelle il n'y a plus discussion. *Olympie* et *le Freyschütz* sont, par des raisons différentes, mais à titre égal, des chefs-d'œuvre; et si la victoire de Weber était désirable à Berlin pour faire obstacle aux empiétements, à l'omnipotence d'un tyran musical tel que Spontini, la supériorité de l'œuvre n'était pas tellement évidente, au point de vue absolu, qu'elle dût frapper comme une révélation d'en haut les champions des deux partis. Finalement, Weber a légué trois chefs-d'œuvre au monde, et Spontini tout autant : lequel fut et demeure le plus grand?

V.

Tous les musiciens distingués de Paris, tous les maîtres et amis de la musique, artistes et amateurs, entouraient l'illustre voyageur des témoignages du respect et de l'intérêt les plus vifs. Ces marques d'empressement prirent même le caractère d'ovations publiques dans les foyers de théâtre, — le récit de Berlioz en est la preuve, — après qu'il eut lié connaissance avec Désaugiers, Berton, le violoniste Kreutzer, alors directeur-adjoint de l'orchestre royal, Crémont, chef d'orchestre de l'Odéon, et Kalkbrenner. Il assista certain jour à un grand dîner donné pour lui par son ami Schlesinger, et après le repas, la Pasta lui fit l'amitié de chanter en son honneur; enfin il eut des rapports plus ou moins suivis avec Pixis, Panseron, Onslow et quantité de journalistes. Autant de personnes qui ne se faisaient pas faute de troubler à l'envi son incognito.

Weber, effrayé de voir toujours croître cette affluence, ne voulut pas différer son départ; aussi bien, malade comme il était, ne trouvait-il qu'un assez médiocre intérêt à son séjour à Paris. Visites ou démarches que sa santé lui permettait de faire au détriment de ses forces, pour parler au sujet de trois opéras à composer pour les scènes de la capitale qui lui promettaient de gros profits : tout cela était en pure perte et ne pouvait l'arrêter longtemps, car il éprouvait un besoin impérieux de repos, et l'inaction lui apparaissait comme le souverain bien. La perspective même d'une exécution prochaine de son *Euryanthe* à l'Académie de musique ne put le faire sortir de sa torpeur malade, et deux choses seulement dans la grande ville eurent le privilège de lui plaire et de le déridier : le nouvel opéra de Boïeldieu et d'excellentes huitres.

Cet ouvrage de Boïeldieu était son chef-d'œuvre : *la Dame blanche*, alors dans toute sa nouveauté, dans tout l'éclat de la première vogue, puisqu'elle avait paru deux mois auparavant, le 10 décembre 1825. C'est le mardi 28 février que Weber alla entendre *la Dame blanche* à l'Opéra-Comique, car c'est le seul jour qu'elle fut donnée pendant son séjour, avec *Ninon chez Mme de Sévigné*, opéra comique en un acte de Dupaty et Berton, joué par Firmin, Lemonnier, Duvernoy, Féréol, Mmes Belmont et Prévost (1). Ce furent presque tous les acteurs de la création qui eurent l'honneur d'exécuter *la Dame blanche* en présence de Weber : Ponchard, Féréol, Firmin, Mmes Rigaut, Boulanger, Desbrosses ; seul, Henry était remplacé par Valère dans le rôle de Gaveston.

L'audition de ce joli ouvrage le ravit d'aise et lui procura quelques heures de la plus douce jouissance : « C'est le charme, c'est l'esprit, écrit-il à Théodore Hell. Depuis *les Noces de Figaro*, de Mozart, on n'a pas écrit un opéra comique de la valeur de celui-ci. Que je voudrais n'avoir pas perdu mon livret pour vous l'envoyer ! Faites-le venir par Schlesinger, traduisez-le vite, et puisse Monsieur Marschner le mettre en scène sans retard ! Ce sera un fameux appoint pour le répertoire de l'Opéra (2). »

Weber, comme plus tard Schumann et Richard Wagner, marquait une estime particulière pour le talent de Boïeldieu, dont les charmants ouvrages furent toujours des mieux vus, entre tant de productions françaises, par les plus grands compositeurs allemands. Weber en avait fait jouer plusieurs, *Jean*

(1) L'Odéon annonçait bien le même soir, comme « spectacle demandé », *Robin des bois*, précédé de la tragédie de Drouineau, *Rienzi*, avec Beauvallet dans le rôle principal, et ce spectacle aurait pu attirer Weber ; mais, comme il ne pouvait être des deux côtés de la Seine, il ne dut pas entendre *Robin*, qui ne fut joué que cette seule fois pendant son passage à Paris.

(2) *La Dame blanche*, traduite en allemand, fut représentée à Berlin dès 1827, et partit de là pour parcourir triomphalement toute l'Allemagne ; mais Weber avait en vue, en écrivant à Hell, l'Opéra de Dresde, où Marschner était directeur de la musique avec lui-même et Morlacchi. Il est vrai qu'en 1827, Marschner était fixé à Berlin ; il avait donné sa démission à Dresde, après la mort de Weber, qu'il n'avait pas pu remplacer dans son emploi de premier directeur.

de Paris notamment, et le *Nouveau Seigneur*, à l'Opéra de Dresde, avec quelques ouvrages de Dalayrac ; la représentation de *Jean de Paris* lui avait même donné occasion d'apprécier le talent et le style de Boïeldieu dans un article inséré au *Journal de Dresde*, comme il avait coutume de le faire, pour préparer le public, avant chaque opéra nouveau. Il renonça par la suite à cet usage, et si cet ouvrage n'est pas le seul de Boïeldieu qu'il fit représenter, c'est le seul qu'il étudia la plume à la main.

Les considérations du début sur le genre de l'opéra comique français au commencement du siècle sont tant soit peu nuageuses, mais la comparaison qui suit entre l'opéra français, l'opéra italien et l'opéra allemand, est bien déduite, et toute la fin de l'article est aussi remarquable par la netteté de la pensée que par le bonheur de l'expression.

« Il appartient aux plus grands maîtres de l'art de tirer les éléments de leurs œuvres de l'esprit même des nations, de les assembler, de les fondre et de les imposer au reste du monde. Dans le petit nombre de ceux-ci, Boïeldieu est presque en droit de revendiquer le premier rang parmi les compositeurs qui vivent actuellement en France, bien que l'opinion publique place Isouard (Nicolo) à ses côtés. Tous deux possèdent assurément un admirable talent ; mais ce qui place Boïeldieu bien au-dessus de tous ses émules, c'est la mélodie coulante et bien menée, le plan des morceaux séparés et le plan général, l'instrumentation excellente et soignée, toutes qualités qui distinguent un maître et donnent droit de vie éternelle et de *classicité* à son œuvre dans le royaume de l'art. Ces qualités, il les partage, à la vérité, avec Méhul ; mais son penchant le portant vers la forme italienne, sa mélodie s'en trouve plus pure, sans qu'il sacrifie pour cela, bien entendu, au sens des paroles. Ce trait caractéristique de ses œuvres est un double témoignage en faveur de son propre talent. Grand admirateur de Cherubini, il a fait la plus grande partie de ses études sous la direction de ce maître (1)... »

(1) *Boïeldieu*, par M. Arthur Pougin (1 vol. in-18, Charpentier, 1875) : on trouvera l'article entier à la page 136. — En rendant compte de ce livre au *Français* (7 juin 1875), j'ai saisi l'occasion de publier pour la première fois en français les jugements encore plus favorables de Schumann et de Wagner sur cette même partition de *Jean de Paris*.

La musique et le théâtre n'avaient pas seuls le don d'exciter chez nous la curiosité du voyageur. Sur les cinq jours qu'il resta à Paris, Weber, — ce trait inconnu nous vient de bonne source. — en consacra un tout entier à tenir compagnie à Gros, qui peignait alors la coupole du Panthéon et ne recevait de visites, pour ne pas perdre de temps, qu'à cent pieds du sol, sur son échafaudage aérien. Cette occupation n'aurait rien d'étonnant de la part d'un homme si bien doué pour les arts du dessin et qui s'en était occupé mieux qu'en amateur de lithographie, qui avait même manié non sans succès le crayon ou le burin, n'était la durée de sa visite comparée au peu de temps qu'il devait séjourner à Paris. Cette longue journée passée au haut du Panthéon indique assez quel intérêt et quelle admiration le grand musicien devait porter à l'œuvre du grand peintre (1).

Plus son séjour, si court pourtant, se prolongeait parmi nous, plus Weber voyait l'empressement augmenter autour de lui pour lui faire fête. Il en souffrait même un peu dans sa modestie et écrivait simplement à sa femme : « Je n'essaierai pas de te décrire la façon dont on me traite ici, car si je voulais te répéter tout ce que m'ont dit les plus grands artistes contemporains, le papier même de ma lettre en rougirait ; si mon amour-propre résiste à ce grand choc, c'est que décidément la vanité n'est pas mon fait. » Il disait vrai, car si mérités que fussent les éloges dont on l'accablait, si persuadé qu'il pût être de leur justesse et de leur vérité, au milieu même de ce concert de louanges et de ces ovations si flatteuses pour un artiste, il ne pouvait détourner sa pensée de Dresde et il ne cessait d'assurer à sa femme qu'il ne voyagerait plus jamais sans toute sa famille : il ne croyait pas dire si vrai.

La veille de son départ, le 1^{er} mars, Weber visita le Conservatoire et il arriva précisément à l'heure où Fétis faisait son cours de composition. « Lorsqu'il entra dans ma classe, raconte celui-ci, j'expliquais à mes élèves ce qui constitue la différence

Ce n'est pas le lieu de les donner ici, et d'ailleurs on les trouvera reproduits dans la *Revue et Gazette musicale* du 20 juin 1875.

(1) M. A. de Lassalle, qui a noté ce fait dans sa chronique du *Monde illustré*, le tenait de sa famille, liée intimement avec Gros, et c'est Gros qui avait raconté lui-même à ses amis la visite par lui reçue au Panthéon.


entre la tonalité ancienne du plain-chant et la tonalité moderne. Je l'avais vu deux jours auparavant chez Cherubini. En le voyant entrer, je voulus cesser la leçon, mais il me pria de continuer, s'assit et écouta avec beaucoup d'attention. La leçon finie, il me dit que le sujet que j'avais traité l'intéressait beaucoup et il m'adressa quelques paroles obligeantes. Nous sortîmes ensemble et nous promenâmes sur le boulevard, pendant qu'il m'expliquait ses idées sur le même sujet. J'y trouvai la même obscurité et le même vague qu'on retrouve dans les écrits de l'abbé Vogler. » Voilà l'élève et le maître prestement mis dans le même sac et jetés à l'eau.

Weber, au résumé, devait être très-satisfait des quelques jours qu'il avait passés à Paris, car ce court séjour avait suffi pour lui montrer à quel point son chef-d'œuvre était populaire dans le public, en quelle haute estime le tenaient tous les musiciens de Paris, les plus humbles comme les plus grands. Et il devait ce succès unanime au seul *Freyschütz*, car c'était alors le seul de ses ouvrages qui fût adopté en France, et les morceaux épars d'*Euryanthe* intercalés dans *la Forêt de Sénart* n'avaient pu que consacrer la vogue du nom de Weber, sans y rien ajouter. Si le musicien voyageur avait tout lieu d'être satisfait des éloges et des prévenances de ses pairs, combien ne devait-il pas être plus flatté de l'accueil du monde en général, de ce monde qui n'oublie pas aussi facilement que les artistes les griefs vrais ou faux qu'il croit avoir contre un homme et qui les lui fait parfois sentir d'autant plus durement que cet homme est plus en vue et plus admiré ! Or la société française tout entière avait fait à Weber l'accueil le plus empressé, le plus flatteur, sans vouloir se rappeler, — exemple bon à suivre en tout temps ou pays, — que pendant la campagne de 1813, il s'était fait le Tyrtée des armées allemandes et qu'il avait mis en musique les chants de guerre les plus haineux contre le drapeau envahisseur, le nôtre, et contre l'odieuse oppression d'un conquérant justement abhorré.

Le départ de Weber était fixé au jeudi 2 mars. Ce fut par une matinée froide et humide, comme il en est tant à cette époque de l'année, qu'il quitta Paris, toujours escorté du fidèle Fürstenau, et qu'il prit son chemin vers Calais, par Amiens et Montreuil. Là, il paya d'un coup toutes les fatigues éprouvées à Paris et il ressentit une violente crampe au cœur


qui faillit l'étouffer; cet événement mit tout son entourage dans le plus grand émoi et aurait dû retarder sa traversée en mer, le matin du 4 mars. Mais telle était son énergie, sa force de volonté pour dompter le corps par l'esprit, qu'au premier coup de neuf heures, moment fixé pour le départ du vapeur anglais *The Fury*, il voulut absolument s'embarquer : il avait comme une envie folle de la mer. La traversée fut fort agitée ; une pluie très-désagréable ne cessa pas de tomber, non plus qu'un vent très-favorable de souffler, si bien que le voyage s'effectua assez rapidement. Parti de Calais à dix heures sonnant, Weber arrivait à Douvres à une heure. Il n'avait éprouvé qu'un léger mal de cœur au sortir du port, mais il s'était rapidement remis, et le spectacle grandiose des côtes anglaises, se déroulant devant lui à perte de vue, lui avait causé une émotion profonde : aussi débarqua-t-il bien portant et presque joyeux sur le quai de Douvres.

Cette arrivée fut un triomphe. Il recueillit dès les premiers pas de vifs témoignages d'admiration universelle, et un petit fait, assez insignifiant en lui-même, put lui donner comme un avant-goût des succès qu'il allait recueillir à Londres. Les passagers se pressaient autour de lui à bord et réclamaient à grands cris qu'on dispensât un tel voyageur des ennuis de la douane et des menues formalités du passage. Bientôt un haut fonctionnaire de la police fendit la foule et l'appela à haute voix par son nom. Weber alors s'étant fait connaître, il le conduisit à terre avec les marques du plus grand respect, fit passer ses bagages et lui dit : « J'ai reçu ordre d'éviter toutes les formalités de douane et de police à M. Charles-Marie de Weber et de lui faire accueil sur la terre anglaise. » La douane française avait dû se montrer plus sévère et moins cérémonieuse à l'arrivée du compositeur; il est vrai qu'il n'apportait pas un *Oberon* à notre Académie de musique. La France n'avait vu qu'un voyageur passer, l'Angleterre voyait arriver un hôte illustre qui lui offrait son dernier chef-d'œuvre en tribut d'hospitalité.





AUTRES OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

EN VENTE A LA MÊME LIBRAIRIE
ET A LA LIBRAIRIE BAUR, 11, RUE DES SAINTS-PÈRES 

Le Théâtre des Demoiselles Verrières. LA COMÉDIE DE SOCIÉTÉ DANS LE MONDE GALANT DU SIÈCLE DERNIER; une brochure grand in-8°.

Les Spectateurs sur le Théâtre. ÉTABLISSEMENT ET SUPPRESSION DES BANCS SUR LES SCÈNES DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE ET DE L'OPÉRA, avec documents inédits extraits des Archives de la Comédie-Française, un plan du Théâtre-Français avant 1759, d'après Blondel, et une gravure à l'eau-forte de M. E. Champollion, d'après Ch. Coypel (1726); une brochure grand in-8°.

Histoire du Théâtre de M^{me} de Pompadour, dit Théâtre des Petits-Cabinets; un volume grand in-8°, avec eau-forte de Martial, d'après Boucher.

La Musique et les Philosophes au dix-huitième siècle; une brochure in-8°.

L'Opéra en 1788, Documents inédits extraits des Archives de l'État; une brochure in-8°.

La Comédie à la cour de Louis XVI. LE THÉÂTRE DE LA REINE A TRIANON, d'après des documents nouveaux et inédits; une brochure in-8°.

Les Grandes Nuits de Sceaux. LE THÉÂTRE DE LA DUCHESSE DU MAINE, d'après des documents inédits; une brochure in-8°.

Un Potentat musical. PAPILLON DE LA FERTÉ, SON RÈGNE A L'OPÉRA DE 1780 A 1790 d'après ses lettres et ses papiers manuscrits conservés aux Archives de l'État et à la Bibliothèque de la Ville de Paris; une brochure in-8°.

TIRÉ A 300 EXEMPLAIRES

dont 25 sur papier vergé

**PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET**

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
W3J74
1877
C.1
MUSI

