

LES ŒUVRES DE WEBER A PARIS

(1824-1926)

La première mention qui fut faite de Carl Maria von Weber, dans un journal français, ne remonte pas, semble-t-il, au delà de l'année 1822.

Weber, — qui devait mourir quatre ans plus tard, le 5 juin 1826, à Londres, où il se rendit en passant par Paris (1) — avait alors trente-six ans, et depuis quelques mois, son *Freischütz* parcourait triomphalement l'Allemagne, lui assurant une gloire un peu tardive, — car on était, en ce temps-là, plus précoce qu'aujourd'hui, ou, du moins, les musiciens trouvaient l'oreille du public plus rapidement que de nos jours.

Weber représente-t-il mieux que Beethoven, mieux que Schubert même, le romantisme allemand, en est-il plus et mieux qu'eux « le véritable représentant, le plus harmonieux et le plus fécond », comme l'écrit son plus récent biographe, M. André Cœuroy? Il se peut. Toujours est-il qu'en France, il en fut, au théâtre lyrique, le plus éminent, — le seul, — représentant, grâce à l'adaptation de son *Freischütz*, donnée par Castil-Blaze, sous le titre de *Robin des Bois*.

Mais l'œuvre de Weber qui fut la première connue, et qui bientôt se trouva sur tous les piano-forte, au temps

(1) Le séjour de Weber à Paris, en 1826, a été conté à M. Ad. Jullien, dans son *Paris dilettante* (Paris, 1884), ainsi que l'histoire des démêlés du compositeur avec Castil-Blaze. Cf. notre article du *Mercur de France*, « le *Freyschütz* » à Paris (1824-1841) (1^{er} décembre 1905). Nous n'en parlerons ici que pour rectifier, d'après des renseignements nouveaux, les erreurs que contiennent ces deux études. M. Georges Servières, dans la préface de son excellente traduction du *Freischütz* (Paris, Fischbacher, 1913), a rétabli les faits, en utilisant, entre autres, un article de Th. Sauvage (*Gazette musicale* du 16 décembre 1866), qui remet les choses au point, comme on le verra plus loin.

de la Restauration, ce fut *l'Invitation à la danse*, qui devint « à la walse » en passant en français. L'éditeur Maurice Schlesinger, alors à ses débuts, et qui débitait à Paris les mêmes ouvrages que son père à Berlin, fit annoncer, en mai et juin 1822, le « célèbre rondo brillant » par les journaux, en même temps que la grande sonate op. 109, de Beethoven, et des œuvres de Moscheles, l'un des musiciens les plus en vogue, internationalement, comme pianiste et compositeur.

Ce fut probablement le *Journal des Débats* qui, dans son numéro du 2 mai 1822, imprima le premier le nom de Weber, à la suite d'un feuilleton musical de Castil-Blaze, qui signait, comme on sait, XXX.

Après avoir indiqué les prix et l'adresse des éditeurs : Maurice Schlesinger, quai Malaquais, 13, et Janet et Cotte, rue Saint-Honoré, 125, cette réclame ajoutait :

Beethoven est à présent le dieu de la musique en Allemagne. Il n'a pas encore obtenu en France les honneurs de l'apothéose, il occupe du moins un des premiers rangs parmi les compositeurs présents et passés. Le dernier œuvre de lui que nous annonçons ne peut manquer d'ajouter à sa renommée. L'auteur de *l'Invitation pour (sic) la valse* commence la sienne en France; son brillant début lui présage le même succès que dans sa patrie. Comme pianiste et comme compositeur, Weber est digne de l'une des premières places.

Là, Weber était présenté sous l'égide de Beethoven, que les Parisiens n'ignoraient pas tout à fait, grâce aux « exercices d'élèves » du Conservatoire et aux Concerts spirituels de l'Opéra. Le *Courrier des Spectacles*, du 4 juin, fit de même, dans une note un peu différente :

Annoncer une œuvre de Beethoven, imprimait cet ancêtre de *Comœdia*, dire que c'est le dernier enfant de son génie, c'est appeler toute l'attention de nos pianistes sur une production déjà populaire (sic) 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-Marie 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.

Le *Journal de Paris* du 15 juin, enfin, donnait le pas à Weber sur Beethoven, et annonçait en même temps une *Polonaise brillante* et un *Grand Pot-pourri concertant* pour piano-forte et violon, de Moscheles.

Le goût est plus inconstant en musique qu'en littérature, proclamait-il avec assurance et non sans justesse. Les compositeurs ont donc raison de fournir sans cesse de nouveaux aliments aux plaisirs et à la curiosité du public. Les œuvres que nous annonçons ci-après se recommandent toutes par le nom de leurs auteurs, excepté le rondo de Marie de Weber, compositeur peu connu parmi nous, mais dont le talent fécond a mérité l'admiration de l'Allemagne. La sonate de Beethoven est la dernière que ce grand homme maître a publiée : elle est digne de lui...

La glace était rompue et les éditeurs, à la suite de Schlesinger, allaient, au mépris de tous droits, se jeter sur le compositeur inconnu. On peut supposer d'ailleurs que la partition du *Freischütz*, par exemple, n'était pas tout à fait ignorée des musiciens, puisque en avril 1823, l'éditeur Laffilée, « à la Lyre moderne, rue Vivienne, n° 6 », mettait en vente la « Cavatine de l'opéra *Der Feitscheitz* (ainsi imprime le *Journal de Paris* du 5 avril) de Carl Maria de Weber, arrangée pour le forte-piano par l'auteur, avec paroles allemandes et traduction française par M. Charles Laffilée... Ce morceau, par les sentiments qu'il exprime, ajoutait l'annonce, en pur style Restauration, est du très petit nombre de ceux qui conviennent aux pensionnats et aux demoiselles. Nous [le] recommandons aux institutions et aux mères de familles. Le nom de Weber suffit pour l'éloge de la musique. Prix : 2.50 cent. »

« Le nom de Weber », c'est-à-dire le nom de l'auteur du rondo brillant, l'*Invitation à la valse*, qui, devenue

bientôt populaire, allait faire éclore toute une nouvelle littérature pour le piano.

§

Weber, répondant, semble-t-il, à des avances faites par Habeneck, directeur de l'Opéra, par l'intermédiaire de Schlesinger, écrivait à celui-ci, de Dresde, le 15 mars 1823, que ce serait « avec plaisir et avec toute la confiance que l'on doit à un artiste distingué », qu'il enverrait à Habeneck la partition du *Freischütz*, « mais, ajoutait-il, je ne puis me persuader que le public parisien goûtera le poème de cet opéra ». Il accepterait d'ailleurs, et serait « flatté d'entreprendre la composition d'un opéra dans l'Académie royale de musique... pourvu qu'il soit conforme à ma manière de sentir ». Il fut en effet question de lui donner une tragédie lyrique de Désaugiers l'aîné, *la Colère d'Achille*, reçue par le jury de l'Opéra et qu'un diplomate français, le chevalier de Cussy, attaché à la légation de France à Dresde, l'engageait à composer. Mais il préféra accepter les offres britanniques, que lui faisait Kemble, et jeta son dévolu sur le sujet d'*Obéron*, mis par Planché en opéra-féerie, et que Th. Hell lui traduisit en allemand. L'Opéra avait sans doute d'autres soucis, et les papiers provenant de son Jury littéraire et musical n'indiquent aucune proposition relative à Weber.

Cependant Castil-Blaze, revenu d'Avignon à Paris avec un chargement de partitions de Mozart et de Weber, adaptées, arrangées par lui, — et critique musical des *Débats* depuis 1820, — travaillait, à sa façon, à faire connaître l'auteur du *Freischütz* (2).

(2) Né le 1^{er} décembre 1784 à Cavaillon (Vaucluse), Fr.-Henri-Jos. Blaze (qui emprunta son pseudonyme au *Gil Blas* de Lesage) était fils d'un notaire. Venu en 1799 à Paris, il y fit son droit et étudia la musique avec Péro, au Conservatoire. De retour dans son pays, il fut avocat, sous-préfet de Carpentras (?), inspecteur de la librairie en 1814-15; revint en 1820 à Paris, où il publia son premier ouvrage, *De l'Opéra en France*. Selon Quicherat, M. de Lauriston l'avait, en 1821, « invité à traduire en français une douzaine de livrets d'opéras étrangers. Cependant celui-ci ne put obtenir, en 1822, que l'Académie royale de Musique lui ouvrît

Il s'était déjà acquis une réputation d'« arrangeur » en faisant jouer à Nîmes *le Mariage secret*, de Cimarosa, et *les Noces de Figaro* (1817 et 31 décembre 1818), à Lyon, *le Barbier de Séville* (19 septembre 1821) et *les Folies amoureuses* (1^{er} mars 1823), *Don Juan et Otello* (1^{er} décembre 1823), *la Pie voleuse*, d'après la *Gazza ladra*, de Rossini, à Lille (15 octobre 1822). A Paris, il donna d'abord, au Gymnase, *les Folies amoureuses* et *la Fausse Agnès* (1823 et 1824); mais n'ayant pu réussir à faire jouer à l'Opéra-Comique sa version des *Noces de Figaro* (3), il se tourna vers l'Odéon, alors théâtre dramatique et lyrique (4), et l'on pouvait lire, dans le *Journal de Paris* du 11 octobre 1824, cette note ironique :

En attendant que M. Castil-Blaze ait *arrangé*, pour le théâtre de Madame, *le Chasseur noir* de Winter (*sic*), dont on n'y parle guère que depuis deux ans, l'Odéon s'apprête à nous le montrer sous le nom de *Robin des Bois*; on vient de distribuer les rôles de cet opéra.

ses portes. C'est alors qu'il imagina de créer des succursales à ce théâtre. Il commença par s'adresser au Gymnase, puis enfin il lui fut permis de faire jouer l'opéra à l'Odéon ». (*Ad. Nourrit*, tome I, p. 27-28). Castil-Blaze mourut à Paris, le 11 décembre 1857. Cf. les articles de son compatriote Ch. Soullier, dans la *Chronique musicale*, tome IX, juillet-août 1875).

(3) Le projet de faire représenter *Les Noces (le Mariage) de Figaro* à l'Opéra-Comique provoqua, en juin 1822, de violentes polémiques de presse qui, semble-t-il, obligèrent Castil-Blaze à y renoncer. Un « arrangeur habile », expliquait-il lui-même pour sa défense, dans son feuilleton des *Débats* du 1^{er} juin 1822, avait procédé à la besogne, afin de rendre familier aux spectateurs de Feydeau ce poème français mis en musique par un compositeur étranger... « Notre théâtre, poursuivait-il, demande de grands sacrifices en musique : il faut savoir couper dans Mozart, tailler dans Cimarosa, sabrer dans Rossini. Il faut composer un dialogue qui donne la vie à des ritournelles insignifiantes, à des entrées de symphonie dont notre parterre serait fatigué... et je suis sûr qu'on saura gré à un *arrangeur*, s'il a su faire jaillir les mots heureux, les plaisanteries fines, les phrases proverbes de Beaumarchais, du milieu des masses harmonieuses de Mozart... » Telle était l'esthétique de Castil-Blaze, exposée par lui-même. Elle n'était pas absolument neuve à l'époque, et bien qu'elle ait vieilli d'un siècle, on n'affirmerait pas qu'elle ne compte plus d'adeptes.

(4) Le privilège de l'Odéon avait été concédé au chanteur Bernard (Wolf de son vrai nom), ancien directeur à Bruxelles, le 16 août 1823. Bernard pouvait donner des drames, des comédies, des opéras traduits et des opéras-comiques. L'ouverture eut lieu le 27 avril suivant. Quelques jours plus tard, Castil y fit jouer *Le Barbier de Séville* (6 mai), puis *La Pie voleuse*, l'un et l'autre de Rossini.

Or, vers le même temps, un futur directeur de l'Odéon, Thomas Sauvage (1794-1877) ayant traduit le poème de Kind, qui faillit être joué à ce même Gymnase, s'aboucha avec Castil-Blaze et, de cette collaboration imprévue, résulta *le Robin des Bois ou les Trois Balles*, que l'Odéon représenta le 7 décembre 1824, pour la première fois. A la fin de son feuilleton des *Débats* du 1^{er}, notre arrangeur l'annonça par cette réclame :

C'est une imitation du fameux *Freischütz* de Ch.-M. Weber, dont les Allemands et les Anglais nous ont dit des nouvelles. Les nouveaux traducteurs sauront-ils nous mettre d'accord avec nos voisins au sujet de cette production germanique? La musique en est vigoureuse et pleine d'originalité; le sujet bizarre offre, comme celui de *Don Juan*, une infinité de contrastes bien précieux pour les effets musicaux. Des chœurs de chasseurs, des airs de désespoir, des chansons bachiques, une évocation, une valse, des clameurs diaboliques, une prière pleine de candeur et de suavité, les horreurs d'un meurtre, les apprêts joyeux d'une noce : tout cela se trouve réuni dans *Robin des Bois*. Voilà de quoi piquer vivement la curiosité. La musique de Weber est déjà connue par un grand nombre d'amateurs qui l'ont essayée au piano; mais un ouvrage aussi brillant que grandiose veut être entendu avec l'éclat de l'orchestre; et celui de l'Odéon en révélera toutes les beautés, naïves ou terribles. XXX.

Une note complétant cette annonce informait les lecteurs du feuilleton que la partition paraîtrait le 1^{er} février suivant : la souscription était ouverte à partir du 5 décembre.

Ce fut cette publication qui provoqua la protestation de l'éditeur Schlesinger, protestation bien tardive, puisqu'elle ne parut que le 1^{er} février 1826 (5). Mais, entre l'éditeur, qui représentait les intérêts de Weber en France, et Castil-Blaze, qui s'arrogeait le droit d'exploiter une partition dont le compositeur, suivant l'usage de l'époque, se réservait de vendre des copies aux théâtres,

(5) Voir l'article du *Mercury de France* (1^{er} décembre 1905), p. 344-345.

la polémique n'était pas nouvelle. La veille même de la première, le *Journal de Paris* parlait d'une discussion entre l'« arrangeur en chef » et Schlesinger. Castil-Blaze prétendait avoir ajouté des morceaux à la partition, d'après la version représentée à Londres. Or, le traducteur anglais, Livius, étant justement à Paris en décembre 1824, portait un démenti formel au librettiste français. Les *Débats* n'insérèrent pas même la protestation de Schlesinger.

Dans sa généralité, le public se souciait assez peu de ces discussions, mais elles avaient pu piquer sa curiosité. C'était l'essentiel. Il ne connaissait pas l'ouvrage; et quant au compositeur, le feuilleton du *Journal de Paris*, paru le lendemain de la première, nous donne une idée de ce qu'on savait, ou plutôt de ce qu'on ne savait pas sur lui :

Je cherche Weber dans nos biographies les plus récentes, écrit son rédacteur musical, je le cherche dans nos dictionnaires de musique; je m'enquiers de tous côtés enfin : pas de Weber et c'est uniquement par ouï dire que je rapporte à la hâte les faits suivants...

Il trace ensuite une biographie des plus fantaisistes de Weber, le faisant naître à Mannheim en 1786, étudier la théologie à Heidelberg, faire une excursion à Paris en 1803, et mourir très précisément le 23 mars 1821; ce jour-là, « la Prusse perdit ce digne émule de Reichardt et de Winter ». En post-scriptum pourtant, il se ravise, et, comme un repentir, il ajoute ces trois lignes à l'article déjà composé :

On assure que M. Weber est vivant et n'a nulle envie de mourir et je demande sincèrement pardon à sa célébrité d'en avoir fait l'objet d'une méprise (!).

D'ailleurs, suivant le même critique, *Robin* avait réussi. Un second article, le 9, le confirmait, tout en constatant que l'interprétation n'avait pas été satisfaisante, — et

l'on annonçait que la seconde n'aurait lieu que le 16, avec une nouvelle distribution.

§

Castil-Blaze a bâti tout un roman, issu de son imagination fertile, autour de cette première représentation. A l'en croire, il avait d'abord donné intégralement le *Freischütz* et, devant l'insuccès du premier soir, « voyant que cette pièce ne pouvait marcher, j'imaginai, dit-il, de l'estropier, de la disposer sur un autre plan, de la tripoter à ma fantaisie, afin de l'assaisonner au goût de mes auditeurs (6) ». La vérité est assez différente. En réalité, — et le critique dramatique des *Débats*, C (Duvicquet), le laisse entendre au lendemain de la première — la raison principale de cette suspension des représentations était l'insuffisance notoire des artistes; et aussi celle de la machinerie. Mais si l'exécution avait été « d'une faiblesse déplorable », l'exécution instrumentale était « exempte de reproches ». Et il annonçait la seconde pour le mardi prochain 14; elle eut lieu le 16. Les neuf jours qui s'écoulèrent entre ces deux dates furent simplement employés, comme le dit l'*Almanach des Spectacles pour 1826*, à faire des « suppressions et un changement dans la distribution de quelques rôles. — Grand succès (7) ».

Sauvage, dans ses souvenirs, publiés en 1866 (8), rectifie et met au point les choses; et s'il était besoin d'une preuve de plus, le manuscrit que nous avons retrouvé aux Archives nationales, nous l'apporterait, ainsi que le livret imprimé par Barba. Le manuscrit des Archives, provenant de la Censure, porte comme titre : « *Robin des Bois ou les trois Balles*, opéra-féerie en trois actes traduit de l'allemand de Frédéric Kind. Musique de Weber », et les indications suivantes : « Visé le 15 8bre 1824. Joué

(6) *L'Académie impériale de musique*, t. II, p. 181.

(7) *Almanach des spectacles pour 1826*, p. 121.

(8) Cité par Servières, *op. cit.*, p. 33 et suiv.

le 7 Xbre 1824. » *Il est conforme à l'imprimé* (9). Il n'y a donc rien de vrai dans la légende propagée par Castil-Blaze : la pièce se passait, dès l'origine des représentations, en Angleterre et s'intitulait *Robin des Bois*, non le *Freischütz*.

Cet opéra-féerie rapporta-t-il à Blaze les cent mille francs dont parle Berlioz? Etant donné les recettes de l'Odéon à cette époque, on peut en douter. Mais il y eut la province. Toujours est-il que *Robin* fut donné 142 fois en un an et 327 fois en tout à ce théâtre. Il faisait spectacle, à l'Opéra *ultrapontain* (selon le mot du *Journal de Paris*), avec une ou deux autres pièces. Et le facétieux Castil pouvait écrire à ses amis restés en Avignon : *Li faou courre li Parisien come lis aze à la saou* (Je fais courir les Parisiens comme les ânes au moulin) (10).

L'année suivante, les auteurs, ou le directeur de l'Odéon, ayant jugé bon de corser la fantasmagorie, la diablerie romantique qui terminait la pièce et ravissait le public contemporain, le *Journal de Paris* écrivait, le 9 janvier 1826 :

L'enfer de *Robin des Bois* peut supporter la comparaison avec celui des *Danaïdes* : les diables, les larves, les spectres de l'Odéon sont aussi horribles, aussi agréables que ceux de l'Opéra, et ne causeront pas moins d'insomnies. Si le chef-d'œuvre de Weber, par un charme tout particulier, n'avait pas l'heureux et rare privilège de faire recette après cent cinquante-cinq représentations, il suffirait de ces *rafraîchissements diaboliques* pour attirer encore la foule.

§

Les éditeurs de musique, les faiseurs de quadrilles ou

(9) Arch. nat., F¹⁸, 613. Ce manuscrit, qui ne porte aucune correction, et qui, ayant été visé dès le mois d'octobre, existait par conséquent deux mois avant la première, preuve de fausseté de ces paroles de l'arrangeur : « Si l'ermite ne s'y montrait pas, c'est que sa barbe était tombée sous les ciseaux de la censure ». Or, celle-ci n'avait pas eu à intervenir, pour la raison bien simple que l'ermite ne figurait pas même dans la distribution, en tête du manuscrit.

(10) Ch. Soullier, in *Chron. mus.*, t. IX, p. 7. Mot à mot : « comme les ânes au sel ».

d'airs variés s'étaient cependant mis à l'œuvre, chacun à sa façon, pour propager la partition de Weber. Castil-Blaze donnait dès le mois de février 1824 un air, un trio, une scène; l'éditeur Pleyel publiait, en juin et août, des « Variations brillantes avec introduction et finale sur la marche de l'opéra : *le Franc Chasseur* », puis un « thème favori ». En novembre, l'éditeur Hamy annonçait, dans le *Journal de La Librairie*, un « choix d'airs favoris de l'opéra du *Freischütz* (*le Chasseur noir*) pour piano », qu'avait déjà précédé une « Polonaise brillante pour piano sur des idées de cet opéra ». Schlesinger présentait au roi la partition (11). En décembre, Janet et Cotelie

(11) Reçu par le roi Charles X, le 4 novembre, Schlesinger lui présentait les trois premières livraisons de la *Collection des chefs-d'œuvre lyriques modernes de l'Ecole française, italienne et allemande*, qu'il venait d'entreprendre, c'est-à-dire *Semiramis* et *Zelmira*, de Rossini, et *le Chasseur noir*, de Weber (*Journal de Paris*, 5 et 7 novembre 1824).

Au mois de juin suivant, le roi, qui honorait chaque soir un grand théâtre parisien de sa présence, vint applaudir *Robin. « Sauvage*, dit Charles Maurice, s'étant refusé à l'improvisation d'un couplet de circonstance ajouté à l'air : *C'est ma philosophie*, M. Danglemont s'en est chargé. A lui seul, il a aussitôt pondu ce malheureux sixain :

Un Roi sage en ses projets
Porte en son cœur les sujets
Que Dieu lui confie.
A ses soins, à son amour,
Que l'on paye un doux retour;
C'est sa philosophie.

« Mais, par un fâcheux hasard, la phrase immédiate de l'acteur portant un toast ayant été celle-ci : *Au grand chasseur, Robin des bois*, le public a éprouvé une secousse dont heureusement le Roi ne pouvait comprendre le motif, car il ignore que les oisifs ont fait de son titre une application à son goût pour la chasse. Tout effrayé de ce mouvement, Bernard, le Directeur, n'en a pas moins failli s'arracher jusqu'à son dernier cheveu (janvier 1825). » (*Histoire anecdotique du Théâtre, etc.*, t. I, p. 338. Maurice date l'anecdote de janvier, mais il semble bien qu'elle doive se placer plutôt au mois de juin suivant, quand après le sacre, Charles X et la famille royale se montrèrent dans les théâtres royaux. On jouait, depuis le 6, *Louis XII ou la route de Reims*, opéra-comique en 3 actes, de Hippolyte Lauréal et Saint-Georges, musique de Mozart (1), c'est-à-dire empruntée à *Idoménée*, à *Titus*, et à *l'Enlèvement au sérail*, par Grémont, chef d'orchestre, et Vergne, violoniste de l'Odéon. Le 17, le roi et la famille royale assistèrent à cette pièce et, disent les journaux, un couplet de circonstance fut ajouté à *Robin des Bois*.

Grémont, nous apprend Quicherat, était passé en Allemagne à la Révolution, y avait été « chef d'orchestre dans plusieurs villes, et s'était lié avec Beethoven. Revenu en France en 1815, il avait rapporté, en fait d'art, des exigences que nos scènes lyriques ne pouvaient satisfaire. Il se dévoua donc, dès qu'il le put, à la réforme avec autant de zèle que d'intelli-

annonçaient, dans les *Débats* du 22, un « Quadrille du *Freischütz* (*la Fiancée du Chasseur*), de C. M. de Weber, avec trois valses, par A. L...; Pixis, le même jour, un « Premier mélange d'airs favoris de l'opéra de *Freischütz* pour piano »; l'éditeur Frey, un « Choix d'airs, duos, etc., de l'opéra de *Freischütz*, musique de C. M. von Weber, arrangés sur des paroles italiennes de Metastasio. » (*Journal de Paris* du 24 décembre). Tolbecque publiait chez Collinet : « *Robin des Bois*, deux quadrilles pour 2 violons, flûte et basson » (*id.*, 23 déc.), F. J. Nardermann un « Duo pour harpe et piano, op. 72 » (*id.*, 8 mars 1825). Et le 16 avril, le Vaudeville représentait pour la première fois une parodie du livret de Castil-Blaze et Sauvage : *le Chasseur rouge ou la Forêt de Fontainebleau*.

Une troupe allemande, dirigée par Röckel, fit entendre aux Parisiens le vrai *Freischütz* en 1829, 1830 et 1831, au Théâtre-Italien. Une autre, au même théâtre (salle Ventadour), le reprit le 23 avril 1842. Depuis le 7 juin précédent, le *Freischütz* de Pacini et Berlioz, orné de récitatifs et d'un ballet (avec l'*Invitation à la valse*) se jouait à l'Opéra, avec un succès variable. Repris en 1850, 1870, 1873, 1876 (le 3 juillet, au Nouvel Opéra), et le 27 octobre 1905, il y atteignit le chiffre de 231 représentations en 1906 (12).

gence. C'est lui qui à l'Odéon réunit et disciplina ce bel orchestre qui pendant six ans demeura sans rival. Crémont traduisit *Marguerite d'Anjou*, opéra que Meyerbeer avait donné à Milan en 1822. Weber, enchanté du succès procuré chez nous à son *Freischütz*, l'invitait à monter aussi sa *Preziosa*. (Quicherat, *Ad. Nourrit*, p. 28). Weber enchanté du *Freischütz* de l'Odéon?... Il semble bien qu'ici, la précision habituelle à l'érudit Quicherat soit en défaut. Mais il est possible qu'il appréciait le talent du chef d'orchestre; il lui rendit visite à son passage à Paris.

(12) Cf. l'art. du *Mercury* du 1^{er} décembre 1905, p. 345 et suiv. Dans cet article, nous avons cité une lettre de R. Wagner de laquelle M. Ad. Julien a conclu que le jeune maître allemand n'avait pas été étranger à cet heureux événement de la représentation à l'Opéra. En réalité, la lettre de Wagner au conseiller Winkler (Th. Hell, en littérature, traducteur d'*Obéron* en allemand, et tuteur des enfants de Weber) est datée du 1^{er} juillet 1841, et il s'agit d'une représentation éventuelle au bénéfice de la famille de Weber, qui n'eut pas lieu. Le 12 mars suivant (1842), Wagner écrivait encore de Paris au même Winkler : « ... les défauts énormes de la représentation d'ici, critiqués tout haut par moi, n'en

Robin des Bois, cependant, continuait, à Paris et en province, à populariser la musique de Weber. Le 5 janvier 1835, il avait passé à l'Opéra-Comique, avec une mise en scène plus étudiée qu'à l'Odéon, et un peu moins de coupures dans la partition : mais les personnages, tout en restant anglais, y étaient transportés en Allemagne (13) ! Carvalho, le 24 janvier 1855, l'admit au répertoire de son Théâtre-Lyrique du boulevard du Temple. Puis, s'étant transporté dans la nouvelle salle du Châtelet (théâtre Sarah-Bernhardt actuel), il tenta, le 10 décembre 1866, un nouveau *Freischütz*, dont il demanda le livret et l'arrangement à Henri Trianon et Eugène Gautier, le musicien : 73 représentations le consacrèrent.

Reprise le 12 janvier 1876, à la salle Ventadour, avec une « mise en scène indigente et grotesque » (G. Servières), cette version disparut avec l'éphémère direction de Bagier, après sa cinquième représentation. Puis, Carvalho encore pensa la reprendre en 1894, pendant sa dernière gestion de l'Opéra-Comique, à la salle du Châtelet, et les rôles avaient été distribués déjà ; mais, dit M. Servières, « les succès du *Falstaff* de Verdi et de M^{lle} Delna firent abandonner ce projet ».

Notons encore, pour ne rien omettre, l'apparition d'un troisième *Freischütz*, traduit par Durdilly, au Lyrique du Château d'Eau, le 1^{er} juillet 1891 : il fut un peu moins heureux que celui de Bagier, car il s'arrêta dès sa quatrième représentation.

apparaissent que plus dégoûtants, par suite du laisser-aller absolu qui s'y est introduit, et ainsi le grandiose *Freischütz* est aujourd'hui tombé au rang de misérable bouche-trou, et ne sert plus qu'à faire passer le temps, les soirs de ballet. J'ai vainement tenté de faire entrevoir qu'au moyen d'une représentation au bénéfice des héritiers du maître immortel et en prenant quelques mesures pour améliorer la distribution, on pourrait peut-être exciter à nouveau la curiosité du public et, par là, l'intéresser aussi, — mais, avec des gens qui n'ont jamais compris le *Freischütz*, il n'y a pas une parole d'enthousiasme à prononcer » (Lettre inédite, de la Collect. Poszonyi, Catal. Cohen, N° 98, Bonn, 1900, p. 122). Cf. Berlioz, *Mémoires*, ch. LII, et *A travers chants*, p. 219 et suiv.

(13) Les représentations de *Robin* à l'Opéra-Comique avaient été limitées à l'avance au chiffre 60, par la Société des auteurs, si nous en croyons Castil-Blaze (*l'Acad. imp. de mus.* II, p. 181).

En 1903, dans un de ses feuilletons du *Gil Blas*, où il rendait compte de *Titania*, de M. Georges Hüe, Claude Debussy conseillait à M. Albert Carré de « faire revivre la beauté du *Freischütz* », mais il ne fut pas écouté, et ce n'est que dix ans plus tard qu'il fut donné à l'auteur de *Pelléas* d'applaudir, le 2 avril 1913, le vrai *Freischütz*, enfin révélé aux Parisiens (au Théâtre des Champs-Élysées), dans la traduction exacte de M. G. Servières, — la même année que Maurice Kufferath donnait à la Monnaie des versions également fidèles de *Fidelio* et de *la Flûte enchantée*.

Aujourd'hui, pour le centenaire de Weber, M. Rouché nous promet, à l'Opéra, une version non moins fidèle, de M. André Cœuroy (biographe averti de Weber, comme son prédécesseur Georges Servières), afin de remplacer définitivement le *Freischütz* berliozien. Souhaitons-lui d'avoir une vie aussi longue que celui-ci!

§

Encouragé par le succès prodigieux de *Robin des Bois*, Sauvage et Castil-Blaze s'attaquèrent, chacun de leur côté désormais, aux autres partitions dramatiques du maître allemand. L'Odéon, vers le milieu de novembre 1825, faisait annoncer un « opéra ou drame lyrique dont la musique est de l'auteur de *Robin des Bois* », et qui est « aussi une importation de l'Allemagne : c'est la fameuse *Preziosa* qui vient de faire fureur dans la Germanie » (14). Présentée sous forme de « drame en quatre actes », arrangée, pour la musique, par le chef d'orchestre de l'Odéon, Pierre Crémont (dont la femme, née Aubert, exerçait la profession de graveur de musique), *Preziosa ou la Bohémienne* apparut prématurément sur la scène où triomphait *Robin*, pour en disparaître aussi-

(14) *Journal de Paris*, 14 novembre 1825. En réalité, *Preziosa*, postérieure au *Freischütz*, avait été représentée avant lui, le 14 mars 1821, à Berlin, et elle était loin de faire fureur en pays germaniques.

tôt : une maladie du chanteur Lecomte ayant interrompu *la Dame du Lac*, de Rossini, qui tenait alors l'affiche, l'infortunée *Preziosa* avait dû venir avant terme. Elle ne vécut qu'un soir (17 novembre).

Les *dilettanti* les plus zélés n'ont pu applaudir qu'une admirable introduction, pleine d'effets suaves et pittoresques, et deux ou trois chœurs dignes du savant compositeur à qui nous devons *Robin des Bois*, écrivait le *Journal de Paris*. Tout le reste a été sifflé avec une rigueur excessive. Il est vrai que les paroles de la pièce ont paru d'une platitude presque surnaturelle. Jamais on n'avait entendu de si lourdes sottises...

Ce fut « la plus belle chute » de l'année, sans contredit (15).

Chantée, le 12 mai 1842, par une troupe allemande, *Preziosa* reparut, arrangée en un acte par Nutter et Beaumont, au Lyrique de Carvalho, le 16 avril 1858. La partition de Weber avait été interpolée de morceaux tirés de *Sylvana*. Au moyen de « ces retouches d'une main discrète et habile » (16), l'acte de Nutter et Beaumont vécut pendant deux ans au boulevard du Temple, avec 61 représentations.

§

Après l'infortunée *Preziosa*, qui reparut le 23 novembre 1826, sous le titre des *Bohémiens*, l'Odéon accueillit, le 14 janvier 1826, un nouveau *pasticcio*, de Castil-Blaze encore, *la Forêt de Sénart*, « opéra-comique en trois actes, d'après Collé, paroles ajustées sur la musique de MM. Beethoven, Charles-Marie de Weber, Rossini, Meyerbeer, etc. » Reproduisant presque mot à mot les deux derniers actes de *la Partie de chasse de Henri IV*, qu'il divisait en trois, — le premier étant tout à fait sup-

(15) *Journal de Paris*, 17 novembre 1825 et 2 janvier 1826.

(16) Alb. de Lasalle, *Mémorial du Th. lyrique*, p. 45. Notons que la pièce originale de Wolff est en quatre actes. C'est un drame et non un livret. La partition de Weber ne comprend que 9 numéros.

primé, — le parolier-ajusteur empruntait à Beethoven l'orage de la *Symphonie pastorale* pour relier sans interruption son premier acte au suivant. Les emprunts faits aux autres musiciens étaient ceux-ci :

Acte I^{er} : ouverture de *Torvaldo e Dolisca* (Rossini), non indiquée par le livret; introduction tirée de l'*Armito dé San Jaqué*, opéra provençal (de Castil-Blaze?); récit et air d'une Cantate (Mozart); couplets et finale d'*Euriante* (Weber);

Acte II : air d'une « chanson provençale du temps de François I^{er} »; chœur des chasseurs d'*Euriante*; *Charmante Gabrielle*, sur un air du *Turco in Italia* (Rossini); duo de l'*Armito*;

Acte III : air d'Annette du *Freischütz*; duo de la *Cenerentola* (Rossini); *Ah! belle blonde*, « romance de Thibault de Champagne qui l'a composée pour Blanche de Castille, mère de saint Louis, morte en 1200 »; *Vive Henri IV!* Le finale était emprunté au *Freischütz* et en très grande partie à la *Pietra di Paragone* (Rossini).

Le compte rendu des *Débats*, signé C, indique en outre une grande cavatine de Pacini, un duo de l'*Esule di Granata*, de Meyerbeer, et un duo de Generali.

Si l'on en croit le *Journal de Paris* (17),

il paraît que dans l'origine, la musique de cet opéra était entièrement de Beethoven. On a craint que l'harmonie savante et les chants un peu bizarres du célèbre professeur (*sic*) allemand, ne fussent pas à Paris du goût de tout le monde, et nos faiseurs de *pasticci* l'ont entrecoupée de divers morceaux empruntés à Weber et à Rossini.

Le critique y voyait bien un inconvénient, un défaut

(17) *Journal de Paris*, 17 janvier 1826, second article sur *La Forêt de Sénart*. — « On peut compter sur une facture savante et originale, voire même un peu de bizarrerie, quand on va entendre du Béthowen. Rien de médiocre en aucun genre ne semble pouvoir sortir de la plume de Ch. Weber, et il faudrait être tout à fait insensible au charme de la séduction pour ne pas rechercher avec empressement la musique de Rossini », écrivait le même, trois jours auparavant. Ces lignes indiquent assez nettement les degrés de l'admiration contemporaine pour les trois grands maîtres que Meyerbeer n'avait pas encore éclipsés.

« d'unité de dessein et de couleur,... mais, concédait-il, la variété ne laisse pas non plus d'être agréable, et peu d'opéras modernes en offrent autant ». Ainsi tout le monde était content! Mais l'idée d'emprunter un opéra tout entier à Beethoven ne manquait pas d'originalité et de hardiesse! Peut-être, à l'origine, Castil-Blaze avait-il, en effet, hésité à faire de nouveaux emprunts à Weber, et notamment à *Euryanthe*. Les couplets et le chœur de l'orage, « chefs-d'œuvre de grâce et de naïveté », tirés de cet opéra, furent salués de « nombreux applaudissements »; le chœur des chasseurs, « de la plus grande beauté », qui devint bientôt populaire, et qui avait la même origine, ne fut pas moins apprécié, si nous en croyons les *Débats*, qui avaient de bonnes raisons pour faire l'éloge du nouveau *pasticcio*, dont C. (Duvicquet) rendait compte. Mais, hélas! l'exécution, comme de coutume à l'Odéon lyrique, avait été médiocre. C. s'en consolait, cependant, à la pensée que les représentations suivantes remettraient un peu les choses en ordre : « Malgré les fautes échappées aux choristes, malgré quelques intonations peu exactes » de Lecomte, qui était enrôlé; « malgré le peu d'habitude des acteurs à manier le dialogue parlé,... l'opéra de *la Forêt de Sénart* a obtenu un succès dont il faut faire honneur au choix habile des morceaux de musique », concluait Duvicquet, en faisant l'éloge des deux cantatrices, M^{lle} Dorgebray et M^{me} Montano. Deux jours plus tard, une note, dans le corps du journal, insistait sur le succès de la seconde représentation (donnée le 16) : « L'orage de Beethoven a été exécuté avec autant d'attention qu'une cavatine par M^{me} Fodor. Honneur à l'auteur de cette belle composition! Honneur à l'orchestre de l'Odéon! » Castil s'était-il aperçu qu'on avait oublié l'orchestre et son chef? Et puis, il n'était pas inutile d'éveiller la curiosité des amateurs, car des siffleurs, auxquels le dialogue patoisant semblait par trop commun, ne s'étaient pas gênés pour manifes-

ter. La première, la seconde peut-être aussi, avait été orageuse, et l'acteur Lecomte, en venant faire l'annonce des auteurs, dut apprendre à ces « quelques hommes sans éducation et sans goût », comme dit le *Journal de Paris*, que leurs sifflets s'étaient adressés à une pièce vieille de soixante ans, dont ils ignoraient l'auteur (18)! Le *pasticcio* de Castil-Blaze poursuivit dès lors une assez honorable carrière.

Weber, justement, arrivait à Paris le mois suivant, le 25 février, et y passait cinq jours, avant de s'embarquer pour l'Angleterre. Il se garda bien d'aller entendre *la Forêt de Sénart* : rien moins que satisfait de la récidive de Castil-Blaze, ne venait-il pas de protester vivement, par deux lettres insérées dans de petits journaux comme *le Corsaire* (22 janvier) ?

On m'a fait part, écrivait Weber à son arrangeur, le 4 janvier, 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'est bien assez d'avoir mis, dans le *Freischütz*, 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 enlever de suite de l'ouvrage que vous avez arrangé tous les morceaux qui m'appartiennent (19).

(18) Voir les comptes rendus du *Journal des Débats* et du *Journal de Paris* des 15 et 17 janvier 1826.

(19) Voir Ad. Jullien, *Paris dilettante*, p. 27 et suiv. et *Mercure de France*, 1^{er} décembre 1905, p. 340 et suiv. *Les Débats* du 28 février 1826 annoncèrent ainsi l'arrivée de Weber :

Les choses, semble-t-il, en restèrent là. Lorsque, au mois de juin, la nouvelle de la mort de Weber fut connue à Paris, son plagiaire lui consacra, le 18, un feuilleton de huit colonnes : biographie exacte dans ses grandes lignes, dont le quart était consacré à une analyse de l'ouverture du *Freischütz*. Castil y parlait peu des autres œuvres du maître, se bornant à dire d'*Euryanthe* qu'elle marquait le déclin de son auteur; quant à *Obéron*, « nous ne pouvons en juger que sur le rapport des journaux anglais ». Cette nécrologie se terminait par l'annonce suivante :

On assure que l'administration du théâtre de l'Odéon prépare en ce moment une représentation de *Robin des Bois*, dont elle destine la recette à la famille de l'illustre compositeur... Des ballets... lui donneront un nouveau lustre; on rétablira la fonte des balles et plusieurs jeux de scène... Après deux cents représentations, *Robin des Bois*, un petit opéra composé pour la circonstance, sur divers morceaux de Weber, complètera l'hommage que l'Odéon s'empresse de rendre à l'un de ses principaux soutiens.

XXX.

La promesse fut effectivement tenue, — au bout de cinq mois pendant lesquels l'Odéon avait abandonné *Robin des Bois* (Castil-Blaze y faisait jouer un autre arrangement de sa façon : *le Mariage de Figaro*, de Mozart. « paroles ajustées sur la comédie de Beaumarchais »). Les *Débats* du 22 novembre 1826 annoncèrent cette « représentation extraordinaire au bénéfice de la famille de Carl Maria de Weber... Elle se composera des *Bohémiens*, opéra en 3 actes de ce compositeur; de *Robin des Bois*, dans lequel on a rétabli la scène de la fonte des balles; cet opéra sera terminé par un divertissement en ballet. Le sujet des *Bohémiens* est à peu près le même que celui de *Préciosa*, mais cette pièce a été traitée en opéra, et se

« Le fameux auteur du *Freyschütz*, M. Weber, est arrivé à Paris. Dans trois ou quatre jours il partira pour Londres, où M. Ch. Kemble, directeur de Covent Garden, l'a appelé pour monter l'opéra d'*Euriante* » (sic).

trouve maintenant enrichie d'un grand nombre de morceaux remarquables, tirés de *Silvana*, du même auteur. On a déjà retenu beaucoup de loges pour cette représentation dans laquelle M^{me} Schütz remplira, pour cette fois seulement, le rôle d'Anna dans *Robin des Bois*. Cette virtuose, que l'on a déjà applaudie au Théâtre-Italien, paraît pour la première fois dans un opéra français. M^{me} Schütz est allemande; en paraissant à l'Odéon, elle a voulu donner à la famille de Weber une nouvelle preuve d'attachement et de reconnaissance. MADAME, duchesse de Berry, honorera cette représentation de sa présence ».

Ce programme fut suivi de point en point. Avant le divertissement final par « cinq ou six sujets » de l'Opéra, on ajouta même une improvisation par le pianiste viennois Payer, qui se faisait alors entendre non seulement sur le piano, mais sur le physharmonica. La soirée du 23, commencée à 7 heures, se termina après minuit et rapporta 9.000 francs. *Les Bohémiens*, transformés en opéra, malgré les « beautés supérieures de la musique » (*Journal de Paris* du 25 novembre), ne trouvèrent grâce devant le critique des *Débats* que pour quelques morceaux : l'ouverture, un très beau chœur au début du second acte, un air, une romance, un duo; « ce n'est pas assez pour un succès durable ». En effet, *les Bohémiens* ne furent guère plus heureux que *Preziosa*.

§

Quant à *Euryanthe* elle-même, que, dès 1824, Castil-Blaze avait demandé à Weber l'autorisation de traduire, il la donna à l'Opéra, le 6 avril 1831; elle n'y parut que quatre soirs. C'était le premier ouvrage monté par le docteur Véron, qui prit bientôt sa revanche avec *Robert-le-Diable*. Le livret original a été tiré par un bas-bleu allemand, femme d'un membre de l'Institut de France, Hel-

mina de Chézy (20), d'un vieux poème français, que le comte de Tressan avait réédité en 1780, l'*Histoire de Gérard de Nevers et de la belle Euriant de Savoye, sa mie*. Planard, avec Carafa et Leborne comme musiciens, en avait déjà tiré trois actes, représentés à l'Opéra-Comique, le 7 octobre 1828, sous le titre : *la Violette, ou Gérard de Nevers*, qui parut 45 fois en scène (21).

Reprise au Théâtre Lyrique de Carvalho, dans une adaptation grotesque de Leuven et Saint-Georges, — avec dialogue parlé remplaçant les récitatifs dramatiques de Weber et adjonction de l'inévitable *Invitation à la valse* et de la marche des Bohémiens de *Preziosa*, — *Euryanthe* y obtint 28 représentations seulement à partir du 1^{er} septembre 1857 (22).

Par la faute du lamentable livret d'Helmina de Chézy, — qui ne fut pas remanié moins de onze fois par elle et par Weber, — il est presque impossible de représenter cet ouvrage, le plus complet sans doute, le plus avancé, le

(20) Helmina de Chézy, née Klencke (à Berlin, le 26 janvier 1783, morte à Genève le 28 février 1856) épousa à Paris l'orientaliste français Léon de Chézy (né à Neuilly-sur-Seine en 1773, mort à Paris le 31 août 1832); elle se sépara de lui, emmenant en Allemagne ses deux fils Wilhelm et Max, nés tous deux à Paris en 1806 et 1808, se fixa d'abord à Heidelberg, puis à Berlin, à Dresde (en 1817), à Vienne (en 1823). Elle a laissé une œuvre littéraire assez considérable, et des *Souvenirs*, publiés par Bertha Borngräber (1858). Elle donna à Schubert le livret de *Rosamunde* (Vienne, 20 décembre 1823). Elle publia également un ouvrage sur l'art en France, qui fut interdit par Napoléon. Son fils Max, mort à Heidelberg le 14 décembre 1846, était peintre. L'aîné, mort à Vienne le 14 mars 1865, eut quelque succès comme romancier.

(21) Détail singulier, dans le livret original, conservé aux Archives nationales (F¹⁸, 614), Planard avait emprunté à son *Pré-aux-Clercs* la ronde : *A la fleur du bel âge*, qu'il faisait chanter à une colporteuse de brochures, Marguerite. D'autres couplets, copiés sur un feuillet ajouté au manuscrit, durent la remplacer en dernière heure.

(22) Alb. de Lasalle, *op. cit.*, p. 43-44. A la suite des représentations données au Théâtre lyrique, la Société des auteurs, d'accord avec Carvalho, décida, le 18 septembre 1857, d'attribuer à Max von Weber, fils du compositeur, la part des droits résultant de ces représentations. Elle fit de même, le 28 mai 1858, pour le fils de Mozart, alors âgé de quatre-vingts ans. L'assemblée générale de la Société approuva cette décision de la commission, alors présidée par Mélesville, le 18 avril 1858. Deux membres, Choler et Siraudin, le vaudevilliste-confiseur, crurent devoir protester, par exploit d'huissier, contre cette libéralité, qu'une nouvelle assemblée générale approuva, le 21 novembre 1858. Le rapport de Mélesville, lu à cette réunion et qui nous fournit ces détails, a été imprimé.

plus « wagnérien » déjà de Weber, dont il est le seul « grand opéra », c'est-à-dire sans dialogue parlé. Avec *Euryanthe*, Weber avait produit une véritable révolution dans la musique dramatique, mais il a eu le malheur d'appliquer son génie musical à un poème qu'il est à peu près impossible de corriger... Au concert, des auditions ont été données jadis, à Paris, soit par Eugène d'Harcourt, soit par la Schola Cantorum, sous la direction de M. Vincent d'Indy, de cette *Euryanthe* où Weber voulait réaliser, comme plus tard Wagner, l'union, la fusion du drame, de la musique et de la plastique, de cette infortunée *Euryanthe*, que Hugo Wolff a qualifiée non sans sévérité, mais non sans justesse, de « manuel pratique pour les compositeurs dramatiques » (23). Seule ou à peu près, l'ouverture, merveilleuse page d'orchestre, survit au concert; et il faut le passage d'une cantatrice ou d'un chanteur étranger pour qu'un air de cette géniale partition s'inscrive au programme.

§

Obéron, l'œuvre suprême de Weber, dont la première représentation, à Londres, le 12 avril 1826, précéda sa mort de deux mois à peine, *Obéron*, tiré par l'Anglais Planché du vieux roman de la « Bibliothèque bleue », *Huon de Bordeaux*, avait, lui aussi, tenté Castil-Blaze, qui lui rendit ce titre, en le publiant en 1843 (24). Mais ce fut avec le livret allemand de Th. Hell, que le public parisien l'entendit pour la première fois, par la troupe allemande de Röckel (25 mai 1830, trois représentations). Les exécutions étaient passables, et cepen-

(23) A. Cœuroy : *Weber*, p 167.

(24) Brochure in-8°, de 16 pages à deux colonnes. A la fin on lit cette facétieuse annonce : « Paris. — Castil-Blaze, rue Buffault, 9. Voir la partition pour le ballet placé dans la première scène de l'acte deuxième, et divers points de mise en scène d'une exécution plus facile. — Partition, 40.000 fr. et comptant 40 fr. — Parties des chœurs, de l'orchestre et le livret, 150.000 fr. et comptant 150 fr. — Rôles, chacun 10.000 fr. et comptant 10 fr. — Publication le 1^{er} juillet, 1843. »

dant le bouillant Berlioz, écrivant à son ami provincial Humbert, parlait de « l'incroyable chanteur Haitzinger » et de « M^{me} Schröder-Devrient, qui, avec son émule, bouleverse tous les deux soirs la salle Favart, dans les opéras de *Freischütz* et de *Fidelio* ». (Lettre du 13 mai 1830.) Le *Moniteur*, de son côté, reconnaissait à M^{me} Schröder un « beau talent d'expression ». Seuls ces deux grands artistes — et encore Haitzinger était-il mal disposé à la première, — firent sensation, et lorsque, le troisième soir, dans *Obéron*, M^{me} Fischer remplaça la Schröder, « personne, écrit Fétis, ne se serait douté de tout ce que ce morceau (le finale du premier acte) renferme d'idées originales et d'effets neufs, car à peine pouvait-on y reconnaître ce qui avait causé tant de plaisir la première fois ». Cette cantatrice qui, « par dévouement, et nonobstant le dérangement de sa santé, s'est hasardée dans un rôle difficile, où elle avait à lutter contre de dangereux souvenirs », était cependant « en état de faire mieux, car elle en a donné des preuves dans *Freyschütz* (25) ». Mais on trouva en général *Obéron* inférieur au *Freyschütz*; et lorsque le Théâtre allemand redonna quelques représentations l'année suivante, à Ventadour, *Obéron* ne figura pas au programme. L'expérience de 1830 suffit aux Parisiens jusqu'en 1857. Carvalho, qui exploitait et popularisait le répertoire classique, fit alors faire une adaptation par Nutter, Beaumont et Chazot, dont la première eut lieu le 27 février, au boulevard du Temple. Bien entendu, cette version ne se gênait pas pour déplacer des morceaux d'un acte à l'autre, pour exagérer les bouffonneries de deux personnages grotesques, Sadack

(25) *Revue musicale*, 5 juin 1830, p. 150. Dans le numéro précédent (29 mai, p. 119), Fétis indiquait qu'on avait placé au commencement du troisième acte le chœur des chasseurs d'*Euryanthe*, « qui a été intercalé dans la *Forêt de Sénart*, et qui a été chanté plusieurs fois dans les concerts de l'Ecole royale de Musique avec un succès d'enthousiasme. Cette fois les choristes allemands ont été inférieurs aux choristes français, et n'ont pas eu leur supériorité d'exécution accoutumée. Toutefois ce morceau a fait beaucoup de plaisir ». Le théâtre allemand devait exécuter la partition d'*Euryanthe* elle-même, mais ne le fit pas.

et Aboulifar, mais « au moins, disait Berlioz dans un admirable feuilleton (reproduit dans *A travers chants*), la partition a-t-elle été à peu près respectée. On ne l'a ni mutilée, ni instrumentée, ni insultée en aucune façon, selon l'usage ». Quatre-vingt-trois représentations au boulevard du Temple et dix-sept à la place du Châtelet, en 1864, composent ces débuts tardifs d'*Obéron* à Paris. Lorsqu'en 1876, Vientini fonda le Théâtre national lyrique de la Gaîté, il reprit la même version et y adjoignit un ballet de sa façon, composé de l'ouverture de *Turandot*, sur un air chinois noté jadis par J.-J. Rousseau, de *l'Invitation à la valse* et d'un *balabile* de Weber ! *L'Invitation à la valse* dansée à Tunis, au temps de Charlemagne, après un air chinois ! Comme Carvalho, Vientini supprimait le dernier et grandiose tableau de l'arrivée à la cour de Charlemagne, dénouement logique des aventures de Huon et de Rézia. Ce nouvel *Obéron* obtint trente-quatre représentations. Moins heureux, celui de Michel Carré pour le livret et de Durdilly pour la traduction musicale, donné à la Renaissance des frères Millaud, le 10 avril 1899, s'arrêta à la vingt-septième représentation, — et depuis lors, le cor enchanté du roi des Génies n'a plus retenti que dans les concerts.

§

Trois autres ouvrages de Weber parurent encore sur des scènes parisiennes, mais sans réussir à s'y implanter. Le 16 avril 1858, d'abord, Carvalho fit connaître *Preziosa*, en un acte, par Nutter et Beaumont. Des « retouches d'une main discrète et habile », dit l'historien du Théâtre-Lyrique, Albert de Lasalle, avaient fait entrer dans la partition « divers morceaux de *Sylvana* et des autres opéras de la jeunesse de Weber » (26). Plus heureuse que celle de l'Odéon, la *Preziosa* du Lyrique four-

* (26) Alb. de Lasalle : *Mémorial du Th. lyr.*, p. 45.

nit en deux ans soixante et une représentations. Sa réduction en un acte lui permettait, il est vrai, de « faire spectacle » avec un ouvrage plus important.

Encouragé par ces succès webériens, Carvalho commanda enfin à ces mêmes librettistes, Nuitter et Beaumont, un arrangement de *Abou-Hassan*, composé en 1811, avec la collaboration de Meyerbeer, dit-on. *Abou-Hassan* fut donné le 11 mai 1859, en même temps que *l'Enlèvement au sérail* de Mozart, arrangé par Prosper Pascal, et obtint vingt et une représentations. Ainsi que nous l'avons dit plus haut, un nouveau *Freischütz* parut encore au Châtelet, le 10 décembre 1866.

Après 1870, l'Athénée donna, le 2 avril 1872, *Sylvana*, une des premières œuvres de Weber, arrangée par Mestépès et Victor Wilder. Cette adaptation que M. Cœuroy qualifie de « ridicule », ajoutant que celle de Pasqué et Langer en allemand « ne l'est pas moins », empruntait quelques morceaux à des œuvres diverses de Weber, procédé que les adaptateurs qui jetaient l'anathème à tous les Castil-Blaze du passé, du présent et de l'avenir, ne pouvaient encore se décider à répudier, il y a un demi-siècle... Si, comme le disait Gounod, vers la fin de sa vie, à M. Brioux, venu de la part du *Figaro*, l'interviewer, « la représentation est une crucifixion », ici se termine, après cinquante ans de supplices divers, le martyre de Carl Maria von Weber sur les scènes françaises.

§

Au concert, Weber apparut du Conservatoire dès la seconde « session » de la Société, le 29 mars 1829, avec l'ouverture d'*Obéron*, reprise quatre semaines plus tard; celle du *Freischütz*, qualifié *Robin des Bois*, suivit en avril; celle d'*Euryanthe*, en février 1830, répétée un mois plus tard, chaque fois avec le chœur des Chasseurs; quelques airs se joignirent à ces trois ouvertures, et les unes et les autres, au moment où Elwart rédigeait son *His-*

toire de la Société des Concerts (1859), formaient un total de soixante-quatre auditions d'ouvertures (dont trente-sept pour *Obéron*), et soixante de fragments divers d'opéras (dont dix pour le chœur des Génies d'*Obéron*) (27). Après 1859, et jusqu'à nos jours, Weber n'est guère connu que par les mêmes fragments, des habitués de la rue Bergère. Il en est de même de ceux de l'ancien et du nouveau Pasedeloup, de Colonne, de Lamoureux, et de tous les concerts qui se sont fondés à leur imitation. De temps à autre, *rara avis*, un pianiste fait applaudir le *Concertstück* ou un concerto (Liszt fut le premier, le 17 avril 1835, au Conservatoire); parfois un clarinettiste exhume un fragment d'une de ses œuvres si nombreuses de musique de chambre, et c'est tout.

L'œuvre dramatique de Weber a fait tort à son œuvre symphonique ou de musique de chambre. Pour Weber comme pour Mozart, celui-ci a été sacrifié à celui-là. Le contraire s'est produit pour Beethoven, et pour Berlioz. Ce n'est donc guère que par le théâtre que Weber et Mozart ont survécu pour le public français, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, et non sans solution de continuité.

Mais, vers 1895, sous l'influence bienfaisante du wagnérisme, un Eugène d'Harcourt, en ses Concerts éclectiques de la rue Rochechouart, et plus tard un Vincent d'Indy, à la Schola cantorum, risquèrent des auditions d'actes ou d'opéras entier de Weber (*Freischütz*, *Obéron*, *Euryanthe*). Malgré ces exemples, et pour des raisons qui tiennent à l'essence même de l'art webérien, jointes à des difficultés de mise en scène, et à la quasi-impossibilité, sans mutiler la partition, d'intéresser le public français à ses livrets, si étrangers à notre opéra-comique et à notre grand opéra traditionnel, — il est peu probable que Weber jouisse du regain de faveur dont bénéficie, de nos jours, son aîné et cousin Wolfgang-Amade Mo-

(27) A. Elwart : *Hist. de la Soc. des Concerts du Conservatoire*, Paris, 1860. Cf., du même, *Hist. des Concerts populaires de musique classique* (Pasedeloup), Paris, 1864.

zart. Il faudrait pour cela une autre mentalité et une autre éducation musicales.

§

La propagation de l'œuvre de Weber en France a suivi les mêmes étapes que celle de l'œuvre de Mozart. C'est d'abord la période d'initiation, faite à coups d'arrangements, d'adaptations, dont les unes réussissent et les autres échouent.

Weber conquiert d'emblée le public romantique avec le *Robin des Bois* de l'Odéon et le *Freischütz* berliozien de l'Opéra, qui se maintient au répertoire jusqu'au début du xx^e siècle, comme le *Don Juan* de Mozart. Et Quicherat, dans sa biographie de Nourrit, constate fort justement qu'avec l'apparition des chefs-d'œuvre arrangés par Castil-Blaze, « le répertoire du grand théâtre lyrique se trouva vieilli de cinquante ans ». Weber, de même que Rossini, mais par une voie différente, rendait ses droits au lyrisme dans l'opéra, et donnait le coup de grâce à la tragédie lyrique revigorée par Gluck. Il ouvrait la voie à l'opéra « troubadour », héroïque, chevaleresque, qui deviendra l'opéra historique, — son condisciple Meyerbeer le fondera en collaboration avec M. Scribe, — comme aux ballets féeriques, dont Théophile Gautier écrira les poétiques livrets. Et son œuvre, sinon son nom, sera à peu près oublié, que son influence durera encore, subie inconsciemment par delà Meyerbeer et Wagner lui-même.

Puis vient le second Empire, la période Carvalho, la période de vulgarisation, mais qui ne se prolongea pas, comme pour Mozart, au delà de 1870, à l'Opéra-Comique. L'ancienne et la nouvelle salles Favart sont restées étrangères à Weber. Les différents Lyriques qui ont tenté de ressusciter celui de Carvalho ont bien essayé de temps en temps une reprise de Weber, mais sans pouvoir lui assurer de nombreux lendemains. Enfin, en 1913,

le vrai *Freischütz* a été révélé aux Champs-Élysées, et on l'a repris depuis, à Lyon et à Mulhouse.

§

Si l'art de Weber n'a pas pénétré directement le public, même musical, son influence a été immense sur les musiciens de tout le dernier siècle. Il s'est passé avec Weber ce qui devait se produire de nos jours avec Wagner. Les musiciens ne manquèrent pas de consulter ses partitions; on ne conçoit guère un Berlioz sans Weber (on l'imaginerait plutôt ignorant Beethoven), ni un Hérold (que Berlioz même surnommait le « Weber des Batignolles »), ni un Félicien David (Weber n'est-il pas le créateur, ou l'un des créateurs, de l'orientalisme, de l'exotisme en musique?)... Nul, en France comme en Allemagne, n'a pu rester insensible à ses chants, à ses harmonies, à ses rythmes, à son orchestration, à sa poésie tour à tour farouche et féerique.

Musicien préféré de Théophile Gautier, qui a écrit sur le *Freischütz* des pages admirables (28), Weber, dont Gérard de Nerval voulait faire chanter des chœurs dans son drame de *Leo Burckhardt* (1839), Weber, « dont Baudelaire invoquait le nom pour évoquer Delacroix », Weber, « malgré son génie fougueux et les exclamations de notre Berlioz, dit M. Raymond Bouyer, l'Allemand Carl Maria von Weber demeura parmi nous l'enfant sauvage, nomade, solitaire, hautain, primesautier, dont l'imagination devait être la proie du romantisme qui rôdait autour des cerveaux de poètes aux environs de 1820; — fantôme maladif de l'Allemagne du Nord et contemporain du *Faust* de Goethe, qui ne comprenait rien aux audaces radieuses et viennoises de Beethoven, et qui, réactionnaire, patriote et novateur, se liait avec Körner

(28) Voir notamment ses feuilletons sur le *Freischütz* dans la *Presse* (juin 1841) et dans le *Moniteur universel* (17 décembre 1866). Ce dernier a été reproduit dans le recueil donné sous le titre *la Musique*, par Th. Gautier (Charpentier, édit. 1911).

contre la France au réveil nationaliste de 1813 (29)! » Weber, aussi bien, « génie peu parisien », n'était pas aisément accessible à des chanteurs dressés à l'Ecole italienne pour la plupart, et qui ne se gênaient nullement de couvrir de broderies ses mélodies volontairement simples. Les interprètes de Boieldieu et d'Adam, ceux de Rossini et de Meyerbeer, étaient également inaptes à interpréter l'œuvre de Weber. Les couplets de l'ancien opéra-comique et le pathos du grand opéra sont aussi éloignés de l'*opera buffa* italien que du *Singspiel* allemand, et de la *Gemütlichkeit* d'un *Fidelio* ou d'une *Undine*, d'un *Vaisseau-fantôme* ou de *Hänsel et Gretel*. Aussi n'est-il pas étonnant que tout un domaine de la musique allemande échappe au grand nombre des amateurs français.

Abandonné au théâtre, délaissé au concert, Weber ne fut plus qu'un nom, le nom d'un auteur de valses, prédécesseur d'un Johann Strauss, et dont les jeunes pensionnaires égreuaient encore naguère les « pluies de perles », au rythme desquelles avaient tournoyé les « anges » romantiques... On jouait aussi une certaine *Dernière pensée de Weber*, qu'on pourrait bien trouver encore dans de vieux casiers à musique, auprès de pianos édentés... Mais tout le monde sait maintenant qu'elle est de Reissiger.

J.-G. PROD'HOMME.

(29) R. Bonjer, in *Mercury musical*, 15 nov. 1905. Ajoutons que les Français de 1820 ou 1830 ne firent jamais grief au musicien des guerres de libération au collaborateur de Kœrner, de ses sentiments patriotiques et farouchement gallophobes. Il devait en être autrement avec Wagner, cinquante ans plus tard, — mais pour des raisons parfois plus commerciales que patriotiques...